LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

PURCHASED FROM

SHAW FUND

195103

GESAMMELTE SCHRIFTEN

VON

FRANZ LISZT

VOLKSAUSGABE
IN VIER BÄNDEN

I. FRIEDRICH CHOPIN
II. RICHARD WAGNER

III. DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN
IV. AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

GESAMMELTE SCHRIFTEN

VON

FRANZ LISZT

IV.

AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN

NACH DER ÜBERSETZUNG VON L. RAMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JULIUS KAPP

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

COPYRICHT 1910 BY BREITKOPF & HÄRTEL - LEIPZIG

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Zur Einführung 1

Erläuternde Notizen zu den einzelnen Aufsätzen 4

Paganini . . . . . .

Ein Nekrolog 10

Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst . . . . .

1) An George Sand 13

2) Raffaels „Die heilige Cäcilie“ 19

Dramaturgische Blätter . . . . . .

1) „Orpheus“ von Gluck 23

2) Beethovens „Fidelio“ 31

3) Webers „Euryanthe“ 36

4) Über Beethovens Musik zu „Egmont“ 48

5) Über Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum“ . . 55

6) Schuberts „Alfons und Estrella“ 63

7) Mozart (1856) 70

Berlioz und seine „Harold-Symphonie“ 85

Robert Schumann 166

Clara Schumann 243

Robert Franz 260

Zur Goethe-Stiftung 275

Marx und sein Buch: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege“ 370

Zur Einführung.

Dieser Auswahlband umfaßt die Bände II, III_1, IV und V der vollständigen Ausgabe von Liszts „Gesammelten Schriften". Während die anderen drei Bände I (Friedrich Chopin), III_2 (R. Wagner), VI (Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn) in sich abgeschlossene umfangreiche Werke darstellen, enthalten diese vier zahlreiche kürzere und längere Schriften, Kritiken und Studien mannigfaltigen Inhalts aus den Jahren 1834—59. So interessant nun diese literarischen Dokumente für die Zeit, aus der sie entstanden, und als künstlerische Bekenntnisse für die Persönlichkeit und Entwickelung ihres Schöpfers sind, für unsere Generation, der die zugrunde liegenden Motive und Personen zum Teil nicht mehr verständlich, ist manches hieraus gegenstandslos geworden. Die vorliegende Auswahl ist daher von dem Bestreben eingegeben, alles nur für die Zeit des Entstehens Berechnete auszuschalten und auch in den aufgenommenen Stücken heute Entbehrliches, auf lokale Aufführungen oder Vorkommnisse Bezügliches zu tilgen, um dadurch den dauernden, gehaltvollen Kern der Lisztschen Untersuchungen herauszuschälen und ihn, unabhängig von Ort und Zeit, für jedermann mühelos zu erschließen.

Die den Band II einleitenden interessanten sechs Aufsätze: „Zur Stellung der Künstler" (1835) können hier entbehrt werden, da die allgemein gültigen Ausführungen über dieses Thema später in dem Reisebrief Nr. III nochmals in erweiterter Form gegeben werden, während sie hier in direkte Beziehung zu den damaligen französischen Musikverhältnissen gesetzt sind. Das Fragment „Über zukünftige Kirchenmusik" (1834), das „einer neuen, Theater und Kirche in kolossalen Verhältnissen

vereinigenden Musik Volk und Gott als Lebensquelle anweist", und der diese sehr befürwortende Aufsatz: „Über Volksausgaben bedeutender Werke" (1836) sind lediglich Zeitstücke. Auch das in jugendlichem Enthusiasmus gesungene Loblied „Über Meyerbeers Hugenotten", welches diesen als „definitive Vereinigung der italienischen mit der deutschen Musik" feiert, ist heute belanglos. Liszts abfällige, aber, wie die Folgezeit gelehrt hat, sehr berechtigte Kritik über Thalberg (1837) und der sich daran knüpfende Federkrieg mit dem Musikkritiker Fétis haben als rein persönliche Angelegenheit heute allgemeines Interesse eingebüßt. Liszts Urteil über „Robert Schumanns Kompositionen Op. 6, 11, 14" findet sich in vielseitigerer Fassung in der späteren umfangreichen Studie über diesen Meister. Der Nekrolog „Paganini" (1840) mit der beherzigenswerten Gegenüberstellung von echter Kunst und hohlem Virtuosentum ist dagegen ungekürzt übernommen, während von den sich daran anschließenden zwölf „Reisebriefen", in denen Liszt viele persönliche Erlebnisse von seinen Reisen durch die Schweiz und Italien in Begleitung der Gräfin d'Agoult (1835—1840) erzählt und zu damals aktuellen Musik- und Kunstfragen Stellung nimmt, nur allgemeine Abschnitte herausgegriffen wurden, die auch heute noch bedeutungsvoll sind, wie Brief III (Über Künstlertum) und Brief XI (Tonkunst und Malerei).

Von den vierzehn dramaturgischen Aufsätzen des Bandes III_1, die Liszt den von ihm in Weimar neu aufgeführten Opern als Geleitbrief mit auf den Weg gab, um das Publikum über Eigenart und Bedeutung der Werke aufzuklären, sind die sieben im Hinblick auf die heutige Zeit wertvollsten ausgewählt, die übrigen sagen unserem modernen Empfinden, soviel interessante Einzelheiten und feinsinnige Beobachtungen sie auch bergen, doch zuwenig.

Aus Band IV enthält dieser Band die Schrift „Berlioz und seine ‚Harold-Symphonie'" (1855) (unter Weglassung der rein musikalischen Analyse), die Studie über Robert und Clara Schumann (1855) und den Aufsatz über „Robert Franz" (1855) (mit Auslassung der biographischen Notiz) vollständig. Lediglich auf die beiden kleinen Skizzen „Sobolewskis Vinvela"

(1855) und „John Field und seine Nocturnes“ (1859) glaubten wir verzichten zu können.

Dem Band V schließlich sind die beiden Hauptstücke: „Zur Goethestiftung“ (1850), ein zwar heute nicht mehr zur Diskussion stehendes, aber kulturhistorisch bedeutsames Dokument, und die weitblickende Besprechung von Marx' Buch „Die Musik des XIX. Jahrhunderts und ihre Pflege“ (1855) entnommen. Unbeachtet bleiben konnte der Bericht „Weimars Septemberfest zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Carl Augusts“ (1857) und die beiden kritischen Abhandlungen „Dornröschen“ (1856) (Märchenoper von J. Raff) und „Ulibischeff und Séroff“ (1858) (Streit über eine Beethovenbiographie).

Liszt bediente sich bekanntlich bei seinen literarischen Arbeiten stets der französischen Sprache. Diejenigen, welche in der französischen Originalfassung veröffentlicht worden sind [d. h. Paganini und Reisebriefe in der „Gazette musicale de Paris“; Goethestiftung unter dem Titel „De la Fondation — Goethe à Weimar“ als Broschüre, Leipzig (F. A. Brockhaus) 1851], wurden nach diesen Vorlagen von dem Herausgeber neu ins Deutsche übertragen. Die übrigen hier aufgenommenen Schriften sind sämtlich seinerzeit in deutscher Sprache in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Jahrgang 1854—56) zum Abdruck gelangt. Hierfür waren sie von Liszts Schülern, wohl meist von Peter Cornelius und J. Raff, übersetzt worden. Dies geschah aber, wie Cornelius schreibt, für gewöhnlich sehr eilig und flüchtig. Bei diesen Schriften wurde vom Herausgeber, da die Lisztschen französischen Texte unveröffentlicht geblieben und wohl verloren gegangen sind, auf die Fassung in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ zurückgegriffen, die aber einer gründlichen Durchsicht und teilweise ausfeilenden Überarbeitung unterzogen wurde. Eine Folge kurzgefaßter Notizen, die über Entstehung und Zweck der einzelnen Aufsätze Auskunft geben, wurde, um die Ausführungen Franz Liszts nicht zu unterbrechen, dieser Einführung unmittelbar angeschlossen.

Berlin-Wilmersdorf,
22. Oktober 1910.

Dr. Julius Kapp.

Erläuternde Notizen zu den einzelnen Aufsätzen.

Paganini.

Ein Nekrolog.

Am 9. März 1831 trat der berühmte Italiener Nicolo Paganini, der unheimliche Mann mit dem dämonischen Blick, um den die aufgeregte Phantasie der Leute ein tolles Märchengewebe gewunden hatte, in der Großen Oper zum ersten Male in Paris auf. Liszt wohnte dem Konzert bei, berauscht verließ er den Saal. Durch Paganinis fabelhaftes Können erschloß sich ihm selbst ein neuer Weg. Mit Fanatismus stürzte er sich auf technische Klavierstudien, um hier dieselbe Meisterschaft zu erringen, wie jener sie auf der Geige besaß. Doch er hatte sein künstlerisches Ziel noch höher gesteckt. Paganini war absoluter Virtuos, es mangelte seinem Spiel die königliche Seele. Der Mensch — er war wegen seines Geizes berüchtigt — stand weit unter dem Künstler. Liszt wollte die technische Vollkommenheit nur erreichen, um auf seinem Instrument ausdrücken zu können, was er wollte, sie sollte ihm stets nur Mittel, nie Hauptzweck sein. Als Paganini am 27. Mai 1840 starb, widmete ihm Liszt in der „Gazette musicale" einen Nachruf, in dem noch die starken Eindrücke, die er durch sein Spiel empfangen hatte, nachzittern, der aber auch das Unkünstlerische an seiner Erscheinung, den krassen Egoismus, nicht verschweigt. Der „Künstler der Zukunft", von dem darin die Rede ist, wurde Liszt selbst, und das großherzige „Génie oblige" ist zur Devise seines Lebens geworden.

*

Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.

Im Jahre 1834 hatte der Musikalienhändler Schlesinger in Paris auf die Anregung Liszts, Berlioz', Chopins, Janins u. a. hin eine neue Musik-Zeitschrift ins Leben gerufen, die „Gazette musicale de Paris", in der die Künstler selbst zu Worte kommen sollten. Liszt hatte bereits in Paris begonnen, für das neue Blatt eine Artikelserie zu entwerfen, in der er sich einmal all das, was

sich in den vielen Jahren an Groll gegen die hochmütig auf den Künstler herabsehende Gesellschaft, an Unzufriedenheit mit den damaligen musikalischen Zuständen in ihm angesammelt hatte, vom Herzen herunterschreiben wollte. Diese Aufsätze erschienen unter dem Gesamttitel „De la situation des artistes". Noch während der Arbeit hatte er jedoch Paris aus privaten Gründen verlassen und sich nach Genf begeben, wo sich die Gräfin d'Agoult dauernd mit ihm vereinigte. Mit ihr zusammen bereiste er dann während der Jahre 1835—40 die Schweiz und Italien und berichtete von seinen Fahrten der Gazette musicale in längeren Schreiben seine Eindrücke und Erlebnisse. Dies geschah in der Form offener Briefe, die an Freunde gerichtet waren, so an George Sand, Adolphe Pictet, Louis de Ronchaud, Maurice Schlesinger, Heinrich Heine, M. d'Ortigue und Hektor Berlioz. Meist enthalten sie persönliche Bekenntnisse eines temperamentvollen Künstlers und werfen prächtige Streiflichter auf damalige Kunst- und Kulturzustände. In erster Linie sind sie jedoch von biographischem Interesse, allgemeingültige Untersuchungen finden sich verhältnismäßig selten. Hier seien die beiden wertvollsten herausgegriffen: Brief III an George Sand vom 30. April 1837, der die Tragik des Künstlertums in ergreifenden Farben malt, und Brief XI an M. d'Ortigue vom Oktober 1838, der von Liszts empfänglichem Sinn für die Schönheiten eines Kunstwerks und für den heiligen Ernst, mit dem er auf seiner Pilgerfahrt durch Italien an sie herantrat, beredtes Zeugnis ablegt.

*

Dramaturgische Blätter.

Im Herbst 1847 hatten Liszts rauschende Virtuosenzüge, die die ganze Welt zu seinen Füßen gesehen, unerwartet ein Ende gefunden. Der Künstler zog sich, des eitlen Virtuosenruhmes überdrüssig, in das kleine Weimar zurück, um hier ernstem Schaffen zu leben. Bald übernahm er hier auch freiwillig die Leitung der Oper und hob ihre Leistungen auf ein solches Niveau, daß das zuvor in musikalischer Hinsicht unbekannte Weimar mit einem

Schlage zum Mittelpunkt, zur Hochburg einer neuen Schule wurde, zu dem, wie zu einem Mekka der Tonkunst, Kunstjünger von überallher herzuströmten. Namentlich Wagner und Berlioz wurden der herrschenden Musikergilde zum Trotz durchgesetzt und traten von hier aus ihren Siegeszug durch die Welt an. Aber auch die Werke der alten Schule wurden von Liszt gepflegt, längst sehr mit Unrecht in Vergessenheit geratene Meisterwerke unter seinem Zauberstabe zu neuem Leben erweckt. Das Publikum konnte dem Riesenschritt des weitsichtigen Genies natürlich nicht sogleich folgen, und manche bedauerliche, aber verständliche Mißhelligkeiten waren die Folge. Liszt übernahm es daher, um seine Zuhörer zu einem teilnehmenden Verständnis heranzubilden, seinen künstlerischen Taten in längeren oder kürzeren Aufsätzen einen Geleitbrief mit auf den Weg zu geben. Diese erschienen jedesmal kurz vor der Aufführung des betreffenden Werkes in der Weimarer Zeitung, und später, um sie auch der Allgemeinheit zugänglich zu machen, in erweiterter und von lokaler Färbung befreiter Fassung in der „Neuen Zeitschrift für Musik". Die dramaturgischen Blätter entstammen sämtlich dem Jahre 1854, mit Ausnahme der Würdigung „Mozarts". Diese verdankt ihre Entstehung der Feier von des Meisters hundertstem Geburtstag, den Wien durch ein großes Mozartfest am 27. und 28. Januar 1856 beging, dessen Leitung in Liszts Hand lag.

*

Berlioz und seine Harold-Symphonie.

Wie für Richard Wagner trat Liszt auch für die in Deutschland kaum gekannten, aber heftig befehdeten Werke seines Freundes Hektor Berlioz mit Wort und Tat ein. Da seine Berlioz-aufführungen in Weimar vielfach grobem Unverständnis begegneten, die ganze Richtung der Programmusik überhaupt in Acht und Bann erklärt wurde, griff Liszt zur Feder. Seine glänzende Verteidigungsrede der echten Programmusik — wohl zu unterscheiden von ihren heutigen Auswüchsen! — fand ihren reifsten Ausdruck in dieser Schrift über Berlioz, die mit überzeugender Wärme, ja mit Herzblut geschrieben ist. Enthält sie doch auch

zugleich die Rechtfertigung seines eigenen musikalischen Glaubensbekenntnisses. — Der nachstehende Neudruck ist nach der ersten Veröffentlichung in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (1855, II) revidiert und von den vielen belastenden Fußnoten und späteren Zusätzen gereinigt.

*

Robert Schumann.

Liszts Schumann-Schriften zeigen sein selbstloses Eintreten für Werke, deren Bedeutung er erkannt hatte, von schönster Seite und beweisen, daß er sich zur wahren Größe erhob, und sein künstlerisches Urteil durch persönliche Erfahrungen nicht berührt werden konnte. Für die von Liszt in nachstehendem Aufsatz angestellten Ausführungen über Art und Wert der Kritik bietet seine eigene kritische Tätigkeit das leuchtendste Beispiel. Der Umstand, daß Schumann, der einstige eifrige Kampfgenosse der neudeutschen Schule und der Begründer ihres Streitorgans der „Neuen Zeitschrift für Musik", sich mehr und mehr ihr entfremdete und andere Wege ging, ja daß sogar gerade die Schumannpartei Liszts erbittertste Gegner stellte und wenig ehrenhaft gegen ihn vorging, hielt Liszt nicht davon ab, seine eifrige Propaganda für Schumanns Werke bis zu seinem Tode fortzusetzen und, als über den unglücklichen Romantiker das Verhängnis hereingebrochen, sein Geist sich verdüstert hatte, diesem Genius ein unvergängliches Denkmal zu errichten. Die musikgeschichtlich wertvolle Studie erhält durch die warme Verteidigung des „Musiker-Schriftstellers" noch allgemeineres Interesse.

*

Clara Schumann.

Nach Roberts Erkrankung sah sich Frau Schumann gezwungen, die seit längerer Zeit aufgegebene Virtuosentätigkeit wieder aufzunehmen. Liszt stand der schwergeprüften Frau, persönliche Verstimmungen selbstlos beiseite stellend, ritterlich bei. Er verschaffte ihr eine Einladung, bei Hof in Weimar zu spielen, arrangierte außerdem ein großes Schumannkonzert, in dem Clara unter

seiner Leitung das A-moll-Klavierkonzert vortrug, gab ihr für die große Konzerttournee, die sich an den Weimarer Abend anschloß, wertvolle Empfehlungen und Einführungsschreiben mit auf den Weg und suchte ihr schließlich durch eine sehr schmeichelhafte Würdigung ihrer Kunst beim großen Publikum Freunde zu werben, den Weg zum Erfolg zu ebnen. Auch später hatte Clara Schumann an Liszt stets einen hilfsbereiten Freund. Sie selbst hat ihm allerdings in ihrer schroffen Abneigung gegen seine Kunst seine Güte nicht vergolten, blieb nach wie vor auch rein menschlich ihm feind, ja sie ging sogar in ihrer Undankbarkeit so weit, bei der Neuherausgabe von Schumanns Werken in den seinerzeit von diesem Liszt gewidmeten Stücken die Widmung zu unterdrücken!

*

Robert Franz.

Zu den von Liszt eifrig geförderten, der Welt fast aufgezwungenen Künstlern gehört u. a. der Lyriker Robert Franz. Auch persönlich stand er zu ihm in freundschaftlichen Beziehungen. Als Franz wegen zunehmender Taubheit 1868 seine verschiedenen Ämter in Halle niederlegen mußte und dadurch in materielle Bedrängnis geriet, da war es wieder Liszt, der wie so oft in seinem Leben auch hier sofort Hilfe schaffte. Um aber Franz die Beschämung, ein Almosen annehmen zu müssen, zu ersparen, veranlaßte er eine „Beethovenstiftung“ des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, die den Zweck verfolgen sollte, verdiente Tonkünstler zu unterstützen. Aus dieser Stiftung wurde Franz ein Ehrensold überwiesen, den Liszt aus privaten Mitteln heimlich noch erhöhte. Franz war Liszt rührend dankbar und sprach wiederholt öffentlich aus: „Ohne ihn hätte ich verhungern können.“

*

Goethe-Stiftung.

Aus Anlaß der Goethezentenarfeier war von Berlin ein von den angesehensten Männern unterzeichneter Aufruf ergangen, zur Gründung eines Instituts, das bestimmt sein sollte, zum Andenken

Goethes die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und zu beleben. Eine Kommission wurde eingesetzt, um das Nähere zu beraten. Der Ende Oktober 1849 veröffentlichte Bericht dieser Kommission brachte aber gar keine Klärung der Sachlage. Da trat Liszt mit seiner Schrift auf den Plan. Liszt war Künstler, nicht nur Tonkünstler, er hatte daher für jedes Gebiet der Kunst Verständnis, Interesse und Fördersinn. Für ihn gab es nicht verschiedene Künste, sondern im Grunde nur eine Kunst, die alles umfaßt. Aus dieser hohen Auffassung heraus erklärt sich sein großzügiger Plan, der sich so vorteilhaft von den egoistisch-einseitigen Vorschlägen anderer Künstler abhebt. Doch Liszts Kunsttraum war zu ideal, um damals Wirklichkeit werden zu können. Der Großherzog von Weimar interessierte sich zwar lebhaft dafür, und es wurden wiederholt Schritte in dieser Hinsicht unternommen. Doch scheiterte schließlich alles an der Geldfrage. Man scheute das Wagnis, eine solche Summe aufs Spiel zu setzen. Manche Einzelinstitution verdankt Liszts „Goethe-Stiftungs"-Traum ihre Entstehung, aber seine ganze geniale Größe, die gerade in der Totalität des Planes lag, kam dabei nicht zur Geltung. Die Sache verlief schließlich im Sande. Die Goethe-Stiftung „est morte en conches" schreibt Liszt später selbst. — Die „Goethe-Stiftung" erschien 1851 als Broschüre in französischer Sprache und wurde vom Herausgeber nach dieser Originalpublikation neu ins Deutsche übertragen.

*

Marx und sein Buch: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege".

Diese Abhandlung, 1855 entstanden, führt uns mitten in die ewig wiederkehrenden Kämpfe der Jungen gegen die Alten, wie sie gerade in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts heftig entbrannt waren. Liszt nimmt das Marxsche Buch, in dem er freudig einen Gesinnungsgenossen begrüßt, nur zum Vorwande, um seine eigenen Anschauungen über Kunst und Künstler daran zu entwickeln. Von der hohen Warte seines echten Künstler-

tums aus betrachtet er das Kunstgetriebe seiner Zeit und die großzügigen Urteile über Ziel und Entwickelung der Kunst, echtes und falsches Virtuosentum, die Pflichten des Musikers gegenüber seinem Berufe, die Bedingungen seines Werdeganges u. a. können für alle Zeiten als goldene Worte in dem Buche der Kunstästhetik eingeschrieben stehen.

Paganini.

Ein Nekrolog.

Paganinis Lebensflamme ist erloschen; mit ihm schwand eines jener Prachtgebilde, wie sie die Natur uns nur zu schenken scheint, um sie eiligst wieder zurückzufordern — eine Wundererscheinung, wie sie das Reich der Kunst nur einmal, dieses einzige Mal gesehen.

Die unerreichbare, nicht zu überflügelnde Größe seines Genies schreckt selbst die ihm Nachstrebenden. Ihm wird keiner folgen, seinem Ruhm kein anderer ebenbürtig zur Seite gestellt werden können. Sein Name wird nie im Zusammenhang mit anderen genannt werden. Denn welches Künstlers Ruhm ist von solch schattenlosem Sonnenglanz bestrahlt, wer ist nach dem begeisterten, ungeteilten Urteil der Welt Herrscher im Reiche der Kunst auf einsamer Höhe, gleich ihm?

Als Paganini, vierzig Jahre alt, nachdem er seinem Talent die denkbar größte Vollkommenheit abgerungen hatte, vor die Öffentlichkeit trat, da staunte ihn die Welt wie eine übernatürliche Erscheinung an. Das Aufsehen, das er erregte, war so außerordentlich, der Zauber, den er auf die Phantasie seiner Hörer ausübte, so gewaltig, daß diese sich nicht mit einer natürlichen Erklärung zufrieden geben wollte. Alte Hexen- und Spukgeschichten des Mittelalters tauchten vor ihr auf, man suchte das Wunderbare seines Spiels aus seiner Vergangenheit zu erklären, das Unerhörte seines Genies auf übernatürliche Weise zu begreifen, ja man munkelte, daß er seine Seele dem Bösen verschrieben, und daß jene vierte

Saite, der er so zauberische Weisen entlockte, der Darm seines Weibes sei, das er eigenhändig erwürgt habe.

Er durchreiste ganz Europa. Überall streute die durch sein Spiel herbeigelockte Menge begeistert Gold auf seinen Weg. Anderen bedeutenden Instrumentalkünstlern glaubte man seitdem das größte Lob dadurch spenden zu können, daß man ihnen Paganinis Namen beilegte. Es gab jetzt Paganinis des Klaviers, des Kontrabasses, der Gitarre. Die Violinisten gaben sich die undenklichste Mühe, ihm sein Geheimnis abzulauschen. Im Schweiße ihres Angesichts arbeiteten sie an den Schwierigkeiten herum, die er spielend geschaffen, ohne dadurch, da das Publikum für sie nur ein mitleidiges Lächeln übrig hatte, bekannt zu werden und aus ihrem untergeordneten Rang aufzusteigen. So genoß Paganinis Ehrgeiz, falls er überhaupt welchen besaß, das seltene Glück, in unerreichten Höhen wandeln zu dürfen, ohne durch Ungerechtigkeit oder Gleichgültigkeit beunruhigt zu werden. Nicht einmal das Hinabsteigen seines Gestirns zum Rand des Grabes ward verdunkelt von dem lästigen Schatten eines Erben seines Ruhmes.

Doch wer, der nicht selbst Zeuge davon war, wird es glauben, daß dieses Talent, dem die Welt so verschwenderisch spendete, was sie oft der Größe versagt: Ruhm und Reichtum, daß dieser Mann, dem soviel Begeisterung entgegenjauchzte, sich nicht traulich zu Menschen gesellte? Niemand ahnte, was in seinem Herzen vorging; sein reichbegnadetes Leben verklärte nie das eines anderen, keine Gemeinschaft des Geistes oder des Herzens verband ihn mit seinen Erdenbrüdern: fremd blieb er jeder Neigung, fremd jeder Leidenschaft, fremd selbst seinem eigenen Genius; denn was ist der Genius anderes, als die der Menschenseele ihren Gott offenbarende Priestermacht? Paganinis Gott aber ist nie ein anderer gewesen, als stets sein eigenes düster trauriges Ich!

Nur zaghaft und mit Widerstreben spreche ich diese harten Worte aus. Denn ich weiß, ob man Tote tadelt oder Lebende lobt, immer muß man schlechten Dankes gewärtig sein. Stets folgt unter dem Vorwand, die Heiligkeit der Gruft respektieren zu müssen, bei dem Urteil über einen Menschen auf die Lüge der Verketzerung unmittelbar der Trug der Apotheose, und man führt

dann regelmäßig einige Taten der Wohltätigkeit an, um dadurch alle Anschuldigungen zu entkräften. Doch was sind vereinzelte Fälle gegen das Zeugnis eines ganzen Lebens? Es ist für den Menschen ebenso schwer nur Böses zu tun, wie nur Gutes. Ich werfe daher die Frage auf, wobei ich das Wort Egoismus hier nicht in seiner eigentlichen, sondern in einer umfassenderen Bedeutung gebrauche und es mehr auf den Künstler wie den Menschen beziehe: ist es unbegründet, den Ausgangspunkt, wie den Endzweck Paganinis in kaltem Egoismus zu ersehen?

Wie dem auch sei — Friede seinem Andenken! Er war groß. Jede Größe trägt ihre eigene Schuldentlastung in sich selbst. Wissen wir denn, um welchen Preis der Mensch seine Größe erkauft? Wird die Lücke, die Paganinis Tod gerissen, bald sich wieder schließen? Sind die Haupt- und Nebenmotive, denen er seine Herrscherstellung, die ich ihm freudig zuerkenne, verdankte, derartig, daß sie sich wiederholen können? Wird die von ihm eroberte künstlerische Königswürde in andere Hände übergehen? Wird es noch einen zweiten Künstlerkönig geben?

Ich sage es ohne zögern: kein zweiter Paganini wird uns erstehen. Das wunderbare Zusammentreffen eines gewaltigen Talentes mit den zu einer glänzenden Apotheose geeigneten äußeren Umständen wird in der Kunstgeschichte ein Einzelfall bleiben. Wenn ein Künstler es jetzt wie Paganini versuchen wollte, mit absichtlich umgeworfener Hülle von etwas Geheimnisvollem die Geister in Erstaunen zu versetzen, so würde er keine Überraschung mehr erzielen, und die Erinnerung an Paganini würde ihm, selbst wenn er ein unschätzbares Talent besäße, zum Charlatan und Plagiator stempeln. Überdies verlangt das Publikum jetzt von einem „Lieblingskünstler" etwas ganz anderes, und nur auf einem dem Paganinis entgegengesetzten Wege würde dieser ähnlichen Ruhm und Macht erringen können.

Der Künstler, welcher sich die Kraft zutraut, nach Paganinis Erbe zu streben, darf sich nur eine Aufgabe stellen: die Kunst nicht als bequemes Mittel für eigennützige Zwecke und unfruchtbare Berühmtheit aufzufassen, sondern als eine heilige Macht, welche die Menschen umfaßt; das eigene Leben zu jener hohen Würde

heranzubilden, die dem Talent als Ideal vorschwebt; den Künstlern das Verständnis zu erschließen für das, was sie sollen und können; die öffentliche Meinung zu beherrschen durch das Übergewicht, welches ein edles, hochsinniges Leben verleiht und in den Herzen der Menschen die dem Guten so nahverwandte Begeisterung für das Schöne zu entzünden und zu nähren!

Diese Aufgabe ist zwar schwer, doch nicht unlösbar. Jedem Streben steht ein breiter Weg offen, und jeder, der seine Kunst dem heiligen Dienst einer Überzeugung, einer Erkenntnis weiht, darf eines teilnahmsvollen Verständnisses sicher sein.

Wir alle ahnen eine Umgestaltung unserer sozialen Verhältnisse. Ohne die Bedeutung des Künstlers hierfür übertreiben und ohne, wie so häufig, seine Mission mit großtönenden Worten verkünden zu wollen, glauben wir doch die feste Überzeugung hegen zu dürfen, daß auch ihm von der Vorsehung eine Bestimmung als Mitarbeiter an dem neuen edlen Werk zuerkannt wurde.

Möge der Künstler der Zukunft froh und freudig auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, die hoffentlich in Paganini ihren letzten glanzvollen Repräsentanten besessen hat; möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm Virtuosität Mittel, nie Zweck sein. Stets möge er eingedenk sein, daß, obwohl es heißt: „Noblesse oblige", in weit höherem Grad als der Adel:

„Génie oblige!"

Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.

An George Sand.

Wie ein Vogel, dem es gelingt, aus der Gefangenschaft in seinem vergitterten Käfig zu entfliegen, erhebt die Phantasie ihre müden Schwingen und strebt dem weiten Raum der Unendlichkeit zu. Glücklich, unbeschreiblich glücklich der freie Wanderer! Glücklich, wer einmal überwundene Pfade nicht nochmals durchirren und Wege, denen er seine Fußspuren eingeprägt hat, nicht wieder beschreiten muß! Rastlos die Wirklichkeit, die er um sich hat,

durcheilend, sieht er die Dinge nie anders als sie äußerlich scheinen — die Menschen nur so, wie sie sich geben. Glücklich, wer die warme Freundeshand zu missen weiß, ehe ihr Druck zu teilnahmloser Kälte erstarrt, wer den Tag nicht abwartet, an dem sich der liebesfeurige Blick des geliebten Weibes in Gleichgültigkeit wandelt! Glücklich endlich, wer mit Verhältnissen zu brechen versteht, ehe er von ihnen gebrochen wird!

Namentlich der Künstler darf sein Zelt nur für Stunden aufschlagen, sich nirgends dauernd niederlassen. Denn ist er nicht immer unter Menschen ein Fremdling? Was er auch treibt, wohin er geht, überall fühlt er sich als Verbannter: klareren Himmel, wärmere Sonne, bessere Wesen glaubt er gekannt zu haben. Was kann er aber tun, um diesem bitteren Leid, diesem unbestimmbaren Weh zu entgehen? Auf kurze Zeit vor der Menge auftauchend, muß der Tonkünstler ihr seine Kunst, seine Gedanken hingeben, ohne danach zu fragen, auf welchen Boden sie fallen, ob sie in Schmähungen erstickt oder spöttelnd mit Lorbeeren bekränzt werden.

Tragisch groß ist die Bestimmung des Künstlers. Ein gnädiges Geschick weiht ihn schon bei der Geburt dazu. Nicht er wählt seinen Beruf, sein Beruf wählt ihn und treibt ihn unaufhaltsam weiter. Sind auch die Verhältnisse ungünstig, der Widerstand der Familie und der Welt groß, die traurige Lage beängstigend, die Hindernisse anscheinend unüberwindlich: sein Wille bleibt fest und unentwegt, dem einen Ziele zugewandt: der Kunst, die für ihn sinnliche Wiedergabe des Geheimnisvollen, des Göttlichen in Mensch und Natur bedeutet.

Der Künstler ist einsam. Werfen ihn die Verhältnisse in den Strudel der Welt, so schafft sich seine Seele mitten in diesem unharmonischen Treiben eine undurchdringliche Einsamkeit, zu der die Menschenstimme keinen Weg mehr findet. Die menschlichen Leidenschaften: Ehrgeiz, Neid, Eifersucht, selbst die Liebe dringen nicht in diesen Zauberkreis, der sein Inneres umschließt. Hier, zurückgezogen wie in ein Heiligtum, blickt er nur in Verehrung auf das Ideal, dessen Verwirklichung er sein Leben geweiht hat. Hier erscheinen ihm göttliche unfaßbare Visionen, Farben, wie sie sein Auge selbst an den herrlichsten Blumen in Lenzespracht nie

gesehen. Hier erklingt ihm jene ewige Harmonie, deren Kadenz die Welt regiert, in der alle Stimmen der Schöpfung zu einem wunderbaren überirdischen Zusammenklang vereint sind. Ein heftiges Fieber schüttelt ihn, sein Blut wallt auf, und tausend Gedanken, von denen ihn nur künstlerisches Schaffen befreien kann, durchkreisen sein Gehirn. Er ist die Beute eines unerkennbaren Dämons, eine geheime Macht zwingt ihn, mit Worten, Farben oder Tönen das Ideal zu gestalten, das in ihm lebt und ihn mit der Gier eines Verdurstenden, mit qualvoller Sehnsucht nach Besitz erfüllt, wie sie niemand je für den Gegenstand einer irdischen Leidenschaft empfinden kann. Hat er schließlich sein Werk vollendet, so befriedigt es ihn, selbst wenn die Welt ihm Beifall zollt, nur halb; mißvergnügt würde er es vielleicht gar wieder vernichten, wenn nicht eine neue Erscheinung ihn davon ablenkte, um ihn von neuem in jene himmlischen, schmerzhaften Ekstasen zu stürzen, die sein Leben zu einem beständigen Ringen nach einem unerreichbaren Ziel gestalten und ihn zwingen, alle Geisteskräfte unausgesetzt anzuspannen, um sich zur Verwirklichung dessen aufzuschwingen; was er in begnadeten Stunden, in denen sich ihm die Schönheit wolkenlos enthüllt, empfangen.

Der Künstler lebt heutzutage außerhalb der sozialen Gemeinschaft; denn das poetische Element, die religiöse Weihe, ist aus unseren modernen Staaten verschwunden. Was haben die, welche das Rätsel menschlicher Wohlfahrt durch Privilegien, durch eine unbegrenzte Ausdehnung der Industrie und egoistischer Vorteile zu lösen suchen, mit einem Dichter oder Künstler zu schaffen? was kümmern sie sich um diese Menschen, die ohne Nutzen für die Staatsmaschine die Welt durchwandern, um edle Regungen, heilige Flammen erhabener Begeisterung zu wecken, um durch ihre Schöpfungen das unbestimmte Bedürfnis nach Schönheit und Größe, das mehr oder weniger verhüllt in jeder Seele schlummert, zu befriedigen? Das schöne Zeitalter, in dem sich alle Zweige der Kunst in vollster Blüte über Griechenland ausbreiteten und alle sich an ihr berauschten, ist längst zu Ende. Jeder Bürger war damals gewissermaßen Künstler; denn alle, die Gesetzgeber, die Krieger, die Philosophen dienten der Idee des moralisch, geistig

und physisch Schönen. Niemand staunte über das Erhabene; denn große, edle Taten wetteiferten mit den Künsten, die sie darstellten und verewigten.

Die starke und strenge Kunst des Mittelalters mit ihren Kathedralen und Orgelklang, der die Menge anlockte und entzückte, erlosch, als der Glaube sich neu belebte. Heute ist das Kunst und Gesellschaft einende Band, das der einen Kraft und Glanz, der anderen jene tiefen seelischen Erschütterungen, die zu großem Tun begeistern, verlieh, zerrissen.

Eine soziale Kunst gibt es nicht mehr, oder noch nicht. Wen treffen wir auch in der Regel heute an? Bildhauer? Nein, Fabrikanten von Statuen; Maler? Nein, Anfertiger von Bildern; Musiker? Nein, Macher von Musik. Überall Handwerker, nirgends Künstler. Dies ist eine peinigende Qual für den, der stolz und unabhängig als echtes Kind der Kunst geboren ist. Er sieht sich umringt von diesem Fabrikantenschwarm, der eifrigst den Launen der großen Masse und der Phantasie geschmackloser Geldprotzen sich unterwirft und jedem ihrer Winke in geschmeidiger Unterwürfigkeit gehorcht! Er muß sie als Kunstgenossen gelten lassen, muß es ertragen, daß die Menge ihn mit jenen zusammenwirft, sie beide in gleicher Weise schätzt oder kindisch bewundert. Man halte dies nicht für Klagen der Eitelkeit oder des Egoismus. Nein, nein — —! Die bitteren Tränen vergießen wir um der Verehrung des wahren Gottes willen, dessen Tempel durch Götzen geschändet ist, vor denen das Volk, nachdem es ihretwegen den Altar der Madonna verlassen, die Anbetung des lebendigen Gottes vernachlässigt, andächtig die Knie beugt, ohne zu ahnen, daß es Götterbilder aus Schmutz und Stein sind . . . . Dieses qualvolle Mißverständnis zwischen Publikum und Künstler wird noch lange obwalten.

Der Musiker ist in dieser Beziehung zweifellos am schlechtesten daran. Der Poet, der Maler oder der Bildhauer bringen ihre Werke in der Stille des Ateliers zur Reife und finden, wenn es vollendet ist, Bibliotheken, die es verbreiten, Museen, die es ausstellen. Zwischen dem Kunstwerk und seinen Richtern ist hier kein Vermittler erforderlich. Der Komponist dagegen ist notwendigerweise gezwungen, seine Zuflucht zu Interpreten zu nehmen, die

häufig aus Unfähigkeit oder Gleichgültigkeit sein Werk durch eine Wiedergabe schädigen, die zwar notengetreu sein mag, aber nur unvollkommen den Gehalt des Werkes, das Genie des Autors offenbart. Ist andererseits der Komponist selbst der Interpret, wie selten wird er verstanden! wieviel häufiger muß er die intimste Regung seiner Künstlerseele einem kalten, spöttelnden Publikum preisgeben, seine Kunst geradezu prostituieren, um der zerstreuten Menge schwachen Beifall zu entlocken! Nur unter Aufbietung all seiner Kräfte gelingt es der hellaufzüngelnden Flamme seines Enthusiasmus einen blassen Widerschein auf den kalten Gesichtern zu wecken und einen schwachen Funken in den liebeleeren und teilnahmlosen Herzen seiner Hörer anzufachen.

Man hat mir oft entgegnet, daß gerade ich am wenigsten das Recht hätte, derartige Klagen laut werden zu lassen, da von meiner Kindheit an der Erfolg vielfach den Grad, den mein Talent fordern oder wünschen konnte, überschritten habe. Aber gerade dieser rauschende Beifall hat mich auf das schmerzlichste davon überzeugt, daß er viel mehr dem schwer zu erklärenden Zufall der Mode, dem Respekt vor einem großen Namen und einer gewissen tatkräftigen Ausführung galt, als dem aufrichtigen Gefühl für das Wahre und Schöne. Beispiele hierfür gibt es mehr als genug. Als Kind vergnügte ich mich häufig an mutwilligen Jungenstreichen, und mein Publikum fiel jedesmal darauf herein. Ich spielte z. B. ein und dasselbe Stück bald als Komposition Beethovens, bald als die Czernys, bald als eigene. An dem Tage, an dem ich sie als mein eigenes Werk vortrug, erntete ich aufmunterndsten Beifall: „das sei gar nicht übel für mein Alter“, meinte man; wenn ich sie unter Czernys Namen spielte, hörte man mir kaum zu; stellte ich sie aber unter Beethovens Autorität, dann sicherte ich mir die Bravos der ganzen Versammlung.

Der Name Beethoven ruft mir eine spätere Begebenheit ins Gedächtnis zurück, die meine Ansicht von der künstlerischen Kapazität des Publikums von neuem bestätigte. Die Kapelle des Konservatoriums hat es seit einigen Jahren unternommen, dem Publikum Beethovens Symphonien vorzuführen. Heute ist ihr Ruhm allgemein anerkannt, die Unwissendsten der Unwissenden

verschanzen sich hinter dem kolossalen Namen, und ohnmächtiger Neid bedient sich seiner als Keule gegen jeden Zeitgenossen, der es wagt, sein Haupt zu erheben. Um die Idee des Konservatoriums zu ergänzen, widmete ich diesen Winter einige musikalische Unterhaltungen fast ausschließlich der Vorführung Beethovenscher Duos, Trios und Quintetten. Ich war überzeugt, damit zu langweilen, aber ebenso sicher, daß niemand wagen würde, es auszusprechen. Und in der Tat, es ereigneten sich so starke Begeisterungsausbrüche, daß man sich in dem Glauben, das Publikum unterwerfe sich dem Genie, leicht hätte täuschen lassen können, wenn nicht eine Programmänderung in einer der letzten Soireen diese Illusion gründlich gestört hätte. Es wurde nämlich, ohne dem Publikum davon Mitteilung zu machen, ein Trio von Pixis an Stelle eines Beethovenschen gespielt. Der Beifall war stürmischer als sonst; als aber dann das Trio von Beethoven den ursprünglich für das Werk von Pixis im Programm bestimmten Platz ausfüllte, fand man es kalt, mittelmäßig und langweilig. Ja einige Leute liefen davon, entrüstet über die impertinente Zumutung, nach dem soeben gehörten Meisterwerk ein Opus des Herrn Pixis anhören zu sollen. —

Ich will durchaus nicht behaupten, daß der von Herrn Pixis geerntete Beifall unverdient war, aber er selbst hätte den Applaus eines Publikums, das zwei Werke so verschiedenen Stils verwechseln konnte, nicht ohne bedauerndes Lächeln entgegennehmen können. Menschen, die ein solches Mißverständnis begehen können, sind sicher für die Schönheiten seines Werkes völlig unzugänglich. Sagte doch selbst Goethe, der, von seinen Zeitgenossen als Dichterfürst gefeiert, zu den glücklichen Dichtern seines Jahrhunderts zählte und mehr als jeder andere seinen Ruhm genoß:

„O sprich mir nicht von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick uns der Geist entflieht.
Verhülle mir das wogende Gedränge,
Das wider Willen uns zum Strudel zieht.
Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge,
Wo nur dem Dichter reine Freude blüht;
Wo Lieb' und Freundschaft unsres Herzens Segen
Mit Götterhand erschaffen und erpflegen."

Raffaels „Die heilige Cäcilie“.

An M. d'Ortigue.

Es würde mir schwer, ja fast unmöglich sein, Ihnen meine Empfindungen bei dem Anblicke dieses wunderbaren, den strahlenden Geist Raffaels in höchster Vollendung offenbarenden Bildes zu schildern. Ich kenne die Meisterwerke der venezianischen Schule, ich kam von Genuas van Dyk-, von Parmas Correggio-Schätzen, von Mailands „Madonna del Velo“, einer der erhabensten Schöpfungen Raffaels — aber bei aller Bewunderung für den Schwung der Linien, die Farbenpracht, die Naturtreue und Anmut dieser Gemälde war ich doch nicht tief genug in ihre Bedeutung eingedrungen, um mehr als nur Beschauer sein zu können, und keines dieser herrlichen Werke hat mich derart überwältigt wie diese Cäcilie.

Aus einem mir unbekannten geheimnisvollen Zauber besitzt dieses Bild für mein geistiges Auge eine zwiefache Deutung: es ist mir an Edlem und Idealem der vollendetste Ausdruck der menschlichen Form, ein Wunder von Anmut, Reinheit und Harmonie, zugleich liefert es mir aber (und zwar ohne den geringsten Aufwand von Einbildungskraft) ein bewundernswertes, treffliches Symbol unserer Kunst. Die Poesie und Philosophie des Werkes waren mir ebenso sichtbar, wie die Anordnung der Linien, seine ideelle Schönheit fesselte mich ebenso sehr, wie seine plastische.

Der Maler gestalte die Heilige, wie sie ihre Seele zu einem Lobgesang des Allmächtigen erhebt. Der Ruhm des Herrn, das Harren des Gerechten, die Hoffnung des Sünders schwebt auf ihren Lippen; ihre Seele bebt unter der heiligen Ekstase, die einst auch David in die Saiten der geweihten Harfe greifen ließ. Ihr Auge ist verklärt, ihr Ohr lauscht der Harmonie. Der Himmel ist ihr erschlossen, die Scharen der Engel neigen sich ihr — das ewige Hosianna hallt wider im unermeßlichen Raum. Die ganze Stellung atmet Begeisterung. Die Augen sind gen Himmel gerichtet, die Arme herabgesunken, und verloren in stummer Verzückung läßt sie ihrer Lobgesänge schwaches Werkzeug den Händen

entgleiten. Man fühlt, diese Seele gehört nicht mehr der Welt, ihr holder Leib ist reif für die Verklärung.

Erblicken Sie nicht auch gleich mir in diesem edlen Antlitz das Symbol der Musik im höchsten Glanz ihrer Allgewalt? der Kunst in der höchsten Steigerung ihre geistigen, göttlichen Macht? Gleicht diese der Wirklichkeit entrückte, von himmlischem Entzücken verklärte Jungfrau nicht der Begeisterung selbst, so wie sie im Herzen des Künstlers ersteht, in freier, von allen beengenden Banden gelöster Entfaltung? Sind ihr der Vision zugewandter Blick, die unbeschreibliche Wonnetrunkenheit ihrer Züge, die herabgesunkenen Arme, die sich unter der Größe eines ungekannten Entzückens zu beugen scheinen, nicht ein Ausdruck der mit dem Sehnen, mit dem Ahnen des Göttlichen ringenden menschlichen Ohnmacht? Ist dies alles nicht die sinnige Verklärung jener Entmutigung, die den Poeten befällt, wenn ihm mitten in der Wonne und Ekstase, in die ihn die Offenbarung der ewigen Mysterien versetzt, zum klaren Bewußtsein kommt, daß er den Menschen nichts von all den Wundern mitteilen kann.

Zur Rechten der Heiligen, den Blick voll keuscher Innigkeit auf sie gerichtet, steht St. Johannes — Johannes, den der Herr geliebt, dem er sterbend seine Mutter vertraut, der als Lieblingsjünger von ihm die Geheimnisse einer allgewaltigen Liebe, „die bis zum Ende nicht müde wird", wie die Schrift sagt, empfangen hat. St. Johannes verkörpert, als vollkommenster Typus, die durch die Religion geläuterte und geheiligte christliche Liebe, die innig und tief durch die heilsame Schule der Leiden zur Milde geworden ist.

Auf der anderen Seite erscheint Magdalena im vollen Schmuck ihrer weltlichen Gewänder, um den heiligen Gesängen zu lauschen. In ihrem Äußeren liegt etwas Hoffärtiges, Weltliches, in ihrer ganzen Erscheinung eine gewisse Üppigkeit, die mehr an griechisches wie an jüdisches Wesen erinnert, mehr heidnisch als christlich wirkt. Auch Magdalena ist ein Typus der Liebe, aber der irdischen, die auf sichtbare Schönheit Gewicht legt. Sie steht in größerer Entfernung von der Heiligen als Johannes, gleichsam als hätte der Künstler damit andeuten wollen, daß sie weniger

als dieser an dem göttlichen Gehalt der Musik teilnehme und ihr Ohr mehr von dem sinnlichen Reiz der Töne gefesselt werde als ihr Herz durch überirdische Ergriffenheit.

Im Vordergrund des Bildes sieht man noch St. Paulus, das Haupt auf die linke Hand gesenkt, in tiefes Nachdenken versunken. Die rechte Hand ist auf ein Schwert gestützt, als Sinnbild des streitenden und herrschenden Wortes, mit dem er die Unwissenheit der Völker zerstreute und die Seelen dem ungekannten Gott gewann. St. Paulus war der erste Apostel, der Beredsamkeit und Philosophie in den Dienst der christlichen Religion stellte zur Verbreitung des Glaubens. Er verschaffte auch zuerst Vernunft und Lehre dort Einlaß, wo bisher nur das Gefühl geherrscht hatte. Aus der Musik ertönt ihm Beredsamkeit. Das Lehren durch Intuition ist es, dessen Wert er hier erkennt — eine neue geheimnisvollere, aber darum nicht weniger mächtige Predigt, welche die Herzen erobert und ihnen die Wahrheit erschließt. Man sieht deutlich, er sucht sich Rechenschaft über diese ihm fremde Sprache zu geben, er möchte sich die Wirkungen dieses Wortes erklären, und er beneidet die Jungfrau, die nicht wie er die Gabe der Überredung und die Macht zur Bekehrung der Herzen durch Mühen und Verfolgungen erkaufen mußte.

Im Hintergrunde zeigt sich St. Augustinus, der mehr mit Kühle zuzuhören scheint. Sein Antlitz ist ernst und traurig. Man erkennt in ihm den lange Irrenden, Strauchelnden, der den heiligsten Regungen ausweicht. Er, der mit seinen Sinnen unaufhörlich Krieg geführt hat, argwöhnt selbst hinter einer Maske himmlischer Erscheinungen die Schlingen des Bösen. Er, der die Wahrheit erst gefunden, nachdem er in den Wildnissen des Zweifels umhergeirrt, den die Künste der Heiden verlockt und vom ewigen Heilsweg abgebracht haben, forscht, ob in diesen hehren Harmonien kein verborgenes Gift lauere, ob die scheinbar vom Himmel sich herniedersenkenden Klänge nicht trügerische Stimmen, Fallstricke des Satans sind, dessen Macht er nur zu oft gefühlt hat.

Somit erkannte ich in diesen vier Gestalten, die mit unnachahmlicher Einfachheit um die Hauptperson gruppiert sind, vier Hauptarten unserer Kunst, die wesentlichen Bestandteile der

Musik und ihre verschiedenen Wirkungen auf das menschliche Herz.

Zu den Füßen der Heiligen hat der Künstler die Marterwerkzeuge des Todes angebracht. Er tat es wohl in der Absicht, daran zu erinnern, daß dem Genie ebenso wie der Selbstopferung — dem Genie des Herzens — immer ein Marterwerkzeug droht, sei es ein verborgenes oder ein offenkundiges, daß immer in der Geschichte dieser Welt der Verinnerlichung das Leiden oder die Sühne vorangehen oder folgen muß.

Aber, wird man einwerfen, glauben Sie wirklich, daß Raffael die Intentionen, die Sie ihm hier unterlegen, gehegt hat? Hat er überhaupt daran gedacht, die Musik hier zu symbolisieren, oder hat er sich nicht vielmehr einfach dem Brauch der Zeit gefügt und ihm gestellten Anforderungen Genüge getan? Zur Zeit seines Wirkens waren die Gemeinden und Persönlichkeiten, die bei Künstlern Bestellungen machten, dazu mehr von Frömmigkeit als von Kunstliebe geleitet. Man verlangte ein Gemälde von Perugino, von Raffael, nicht um sich im Besitz von Meisterwerken zu sehen, sondern um dadurch seine besondere Frömmigkeit zu erweisen; sogar die kleinsten Details der Ausführung schrieb man vor. Gewöhnlich mußte es eine Madonna sein, oder ein mit Heiligen und Märtyrern umgebener Schutzpatron, dessen Namen der Mäcen trug. Er wollte schon auf Erden seinen himmlischen Fürbittern Ehren erweisen, um sie zu bewegen, ihn einst vor dem Richterstuhl des Höchsten zu befürworten. Hierin liegt die Erklärung für die unlogischen Beziehungen und Anachronismen der meisten Bilder jener Zeit.

Ob Raffael tiefer in seinen Stoff eingedrungen, ob er den großen Dichter und Philosophen mit dem großen Maler vereinigte, ist von untergeordneter Bedeutung. Raffael schuf mit wunderbarer Schöpferkraft ein Gemälde, gleich makellos an Zeichnung wie an Farbe — was dürfen wir mehr von ihm verlangen? Wie alle Werke eines Genies regt auch dieses zum Denken an und entzündet die Phantasie des Beschauers. Jeder sieht es auf seine Art, entdeckt an ihm je nach der Beschaffenheit seiner eigenen Organisation eine neue Schönheit, einen anderen Gegenstand der Bewunderung

und des Lobes. Und gerade das ist es, was dem Genie Unsterblichkeit, ewige Jugend, nie erlöschende Fruchtbarkeit, unversiegbaren Einfluß verleiht.

Für mich, der ich in der heiligen Cäcilie ein Symbol gesehen habe, besteht dieses Symbol. Ist es ein Irrtum, so ist er gewiß dem Musiker verzeihlich, und ich möchte fast glauben, daß Sie ihn teilen.

Gott befohlen, mein Freund, behalten Sie mich lieb, und beten Sie für mich zu der heiligen Cäcilie von Raffael.

Dramaturgische Blätter.

„Orpheus“ von Gluck.

Während der zwanzigjährigen Regierung des Großherzogs Karl Friedrich wurde in Weimar der 16. Februar, als Geburtstag der Frau Großfürstin Marie Paulowna, durch eine Festvorstellung im Theater gefeiert. Obwohl die Witwentrauer der hohen Frau in diesem Jahre nicht erlaubte, anwesend zu sein, war nichtsdestoweniger das Theater erleuchtet und gefüllt, als wäre die Gefeierte selbst zugegen.

Man hatte dieses Mal den „Orpheus“ von Gluck als Festoper einstudiert — eine Wahl, welche der Intendanz entschieden zur Ehre gereicht. Denn man kann an dem von mehreren deutschen Residenzen mit bestem Erfolg durchgeführten Grundsatz nicht energisch genug festhalten: daß es die Aufgabe der Hofbühnen ist, bei Gelegenheiten wie hier, wo man zu Ehren hoher Personen außergewöhnliche Kosten für Szenerie und Ausstattung aufwendet, auch nur solche Kunstwerke zu wählen, welche an Wert und Bedeutung der Festfeier würdig sind, zu deren Verschönerung die Kunst das ihre beitragen soll. Da das Publikum im allgemeinen weder so kultiviert ist noch reinen Geschmack genug besitzt, um sich mit großem Eifer zu Aufführungen ernster Schöpfungen, deren majestätische Diktion jahrhundertelang bewundert wird, herzuzudrängen, so ist es am Platz, es mit diesen an solchen Tagen bekannt

zu machen, wo es, getrieben von sozialen Konvenienzen und loyaler Neugierde, in das Theater strömt, mag auf dem Theaterzettel stehen, was da will. Selbst wenn ein nicht unbeträchtlicher Teil der Zuhörer mehr Gefallen an weniger hochstehenden Werken findet oder auch ganz offenherzig bekennt, ihnen mittelmäßige und banale vorzuziehen, so dürfen gerade die Hofbühnen — und ganz besonders bei solchen Ausnahmsfällen — derartigen untergeordneten Ansprüchen am wenigsten Rechnung tragen. Sie haben ihre Achtung für die Kunst, deren Interessen sie zu vertreten bestimmt sind, dadurch zu bewahrheiten, daß sie zu den Festen der Könige und Fürsten nur das Schönste, Edelste, innerlich Wertvollste, was die Kunst ihnen zu Gebote stellt, darbringen. Und wenn diejenigen von Langeweile heimgesucht werden, welche die solchen Gelegenheiten einzig angemessene hohe Sprache echter Kunst nicht verstehen: so mögen sie bedenken, daß die Kunst wie jede andere Macht ihren Schicklichkeitskodex, ihre Etikette besitzt, und daß selbst solche, denen das Verständnis für ihre tiefere Bedeutung verschlossen ist, sich nach ihnen zu richten, ihnen achtungsvolle Berücksichtigung zu zollen haben.

Glucks „Orpheus“ gehört zu den ersten Schöpfungen des großen Meisters, durch die dramatischer Ausdruck und dramatische Wahrheit in die Oper eingeführt wurden. Hier bemerken wir jene Naivität und Bescheidenheit, jenes sparsame Haushalten in Anwendung der Mittel, wie wir sie meistens nur da wahrnehmen, wo eine Kunst auf bisher unbetretenen Wegen schreitet, — Eigenschaften, denen sich eine bewundernswerte Unmittelbarkeit des Ausdrucks zugesellt, wie man sie im Laufe der späteren Entwickelung kaum wiederfinden kann.

Glucks Behandlung des Mythus von der Höllenfahrt des Orpheus läßt die symbolischen und prophetischen Beziehungen, welche die Deutung darin finden wollte oder gesucht hat, unberührt. Für ihn ist Orpheus kein übermenschliches Wesen, kein Gott oder Halbgott, kein Genius, der die Menschheit auf der Bahn zur Vollendung einen Schritt weiter führt, sondern nur der um den Verlust der Geliebten trauernde Gatte, dessen Schmerz in den ergreifendsten Tönen laut wird.

Es dürfte schwer sein, die tiefe Trauer um den Tod eines von der Huldigung und Zuneigung aller liebgehegten Wesens richtiger und treuer zu schildern, als es hier im ersten „Chor und Gebet“ geschehen ist. In den Klagen des Orpheus begegnen wir nicht der leisesten Spur düsteren Verzagens oder leidenschaftlichen Haderns mit der Strenge des Geschicks. Sein Schmerz ist unheilbar, aber mild, wie das Gedenken einer wolkenlosen, ungetrübten Liebe. Wir vernehmen nicht die erschütternde Klage um ein Glück, das mit dem Mark des Herzens errungen, von Tränen geweiht ist, dessen Verlust wir daher um so leidenschaftlicher, um so bitterer betrauern, je schwerer wir es erkämpft hatten. Es tritt uns nicht eine jener gewaltigen Naturen entgegen, in denen der Stolz blutet, während die Liebe weint. Doch ein vordem nie gehörter edler, rein menschlicher Schmerz spricht zu uns und ergreift uns mit der ganzen Tiefe einer unaussprechlichen Melancholie.

Diese Erscheinung ist überhaupt ein Charakterzug der Gestalten Glucks.

Sein Streben zielte nicht dahin, Leidenschaften besonderer, exzentrischer Individualitäten darzustellen, deren Erscheinen mit außergewöhnlichen und ausnahmsweisen Eigenschaften verknüpft ist; seine Stärke zeigt sich vielmehr darin, allgemein menschliches Fühlen in seiner ganzen Intensität musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Nicht Liebe, Zorn oder Haß einer bestimmten Persönlichkeit suchen die Schöpfungen dieses Meisters uns zu vergegenwärtigen, sondern Liebe, Zorn und Haß tragen in der Gestalt, wie sie uns hier entgegentreten, mehr das Gepräge des allgemein Menschlichen, wie es sich in eines jeden fühlenden Menschen Brust mehr oder minder geltend macht.

Vielleicht liegt in dieser Charakterdarstellung Glucks eine Erklärung für die geringere Anzahl seiner Bewunderer, wie aber auch zugleich für den großen Enthusiasmus dieser Wenigeren. Das große Publikum fühlt seine Phantasie lieber von außerordentlichen, ungewöhnlichen Dingen erregt und beschäftigt, als von diesen einfachen, aber aus der Tiefe der menschlichen Seele geschöpften Klängen. Die aber, welche ihnen mit Empfindung lauschen, fühlen sich von dieser ungeschminkten, unverstellten

und niemals übertriebenen Darstellung rein menschlicher Innerlichkeit ergriffen, wie kaum anderswo. Dabei wird ihnen eine gewisse Verwandtschaft des Eindrucks, welche das Anhören dieser Musik mit dem Anschauen antiker Bildwerke gemein hat, kaum entgehen. Hier wie dort Schönheit der Formen, zauberische Anmut der Umrisse, hier wie dort dieselbe Ruhe in der Kraft, dieselbe imponierende und doch so anziehende Wirkung, welche uns erhebt, indem sie uns rührt.

Die Szene des Orpheus im Tartarus, in welcher das seiner Seele innewohnende Gefühl den Widerstand der Dämonen bewältigt, ist zu allgemein als klassisch anerkannt und bewundert, als daß wir hier zu ihrem Preise noch etwas hinzufügen dürften. Orpheus Eintritt in das Elysium ist durch jene Friedlichkeit und stille Glückseligkeit charakterisiert, welche den Geist in ruhigem Flug hinträgt zu den reinen Regionen des Schattenreiches, wo nach dem Begriff des Altertums die Seligkeit ein Ruhen von allen Schmerzen ist.

Die Szene zwischen Orpheus und Eurydice setzt, wenn sie ihre ganze Wirkungsfähigkeit entfalten soll, bei den Sängern bedeutende dramatische Begabung voraus. Die Einfachheit der von dem Komponisten hier angewendeten Mittel ruft bei dem Hörer — sofern sein Interesse bleibend wach erhalten werden soll — gesteigerte Ansprüche an die selbstkräftige Betätigung der beiden Darstellenden hervor.

Das Genie besteht absolut in sich selbst als geheimtätige Kraft, als Fähigkeit des Schaffens, des Erfindens, der freien Inspiration oder des Hellsehens. Es spricht das Wort aus, an welchem andere buchstabieren, es findet das Geheimnis, welches andere suchen, es sieht Licht, wo die anderen im Dunkeln tasten, es führt bereits aus, was andere erst viel später als Notwendigkeit und Bedürfnis empfinden: aber die Sphäre seines Handelns, die Form, in der es sich kundgibt, die Feststellung seiner Art und Weise, die Farbe seines Banners, die Richtung seiner Bestrebungen hängen von dem Medium ab, in welches die Natur den Genius versetzt hat, von der Zeit, zu welcher er erscheint, vom Orte, von den Ideen, in deren Schoß er erwächst. Die von seinen Zeitgenossen ge-

wonnenen Begriffe sind ihm ein Piedestal, von dem aus er einen scharfen Blick in die Vergangenheit oder in die Zukunft wirft — in die Vergangenheit, um sie zu resümieren, um ihre Ideen, Gefühlsweise und Formen in so vollkommene Typen zu fassen, daß sie unnachahmlich bleiben; in die Zukunft, um weissagend das erste Senkblei in ihre Tiefe zu werfen, ihre Rätsel zu deuten, ihr die Wege zu bereiten.

Gluck war in diesem letzten Falle.

Durch sein Bestreben, eine innigere Verbindung zwischen Poesie und Musik, zwischen dem poetischen Wesen des Dramas und der musikalischen Deklamation zu erreichen, versuchte er einen Jahrhunderte hindurch brachgelegenen, des Sämanns harrenden Acker urbar zu machen — er baute das Grundwerk zu einem Monument, welches vielleicht noch seiner Vollendung entgegensieht.

Gluck wurde zu einer Zeit geboren, wo die Musik, nachdem sie zu einer hinlänglichen Entwickelung der Harmonie gediehen war, nach neuen Hilfsquellen suchte und sich immer mehr mit der Ausbildung ihrer dramatischen Mittel beschäftigte. Der Kirchenstil — obgleich man ihn mit Fleiß und Achtung kultivierte und ihn nach wie vor „erhaben“ nannte — fing bei alledem schon an, mehr als Sache für Kenner als für Musikfreunde betrachtet zu werden. Die Oper zog immer mächtiger die vorzüglichsten Komponisten, die gran maëstri, an. Dieser Übergang von der Kirchenmusik zur Oper machte sich sehr fühlbar, und wenn auch glänzende Namen, wie Haydn, Mozart, Païsiello, Cherubini, noch lange ihre Kräfte dem heiligen Dienst widmeten, so verschmähte doch keiner von ihnen die Oper. Die Zahl derer, welche sich dieser ausschließlich widmeten, wuchs mehr und mehr. Als unsere Kunst, gleich der Poesie der Völker, ihre ersten Schritte auf religiösem Gebiete getan hatte, nahte der Augenblick, wo sie auf weltliches Gebiet hinüberschreiten und dort mit mächtigem Magnet die größten Erscheinungen der Poesie und Literatur an sich ziehen sollte, um ihnen dramatisch und lyrisch durch Deklamation und Instrumentation die ganze Intensität ihres Ausdrucks, die volle Gewalt ihrer Sprache, das Relief ihres Kolorits und den Glanz ihrer Tonstrahlen zu leihen. Gluck begnügte sich mit einem

einzigen vierstimmigen „De profundis“ und konzentrierte seine ganze Kraft auf die Oper. Ihr gewann er, indem er die Akzente der Musik und der Poesie vollständig miteinander identifizierte, eine neue motorische Kraft und bewies damit einen seltenen Scharfblick in die Zukunft seiner Kunst: denn er pflanzte das Richtscheit der Bahn auf, die sie zu wandeln hatte, und warf das Saatkorn einer Idee aus, welche ihrer vollständigen Entfaltung zur Frucht noch immer entgegengeht. —

Die Kirchenmusik war nicht darauf ausgegangen, die Bewegungen des Textes zu akzentuieren. Ihr hatte es genügt, durch das Ganze ihres Tonbaues die Empfindungen anzuregen, welche ihrem feierlichen, klagenden oder jubelnden Sinn im allgemeinen entsprachen. Es war ihr auf diese Weise gelungen, Wirkungen von großartiger Schönheit zu erreichen, die sich aber mit der Zeit durch eine gewisse monotone Wiederholung unausbleiblich abschwächen und erschöpfen mußten. Die Oper hatte wenig mit Fuge und Kontrapunkt zu schaffen. Was sie betraf, so legte man nur Gewicht auf Melodie, auf Kehlfertigkeit und sinnlichen Tongenuß. Man kümmerte sich wenig darum, der Melodie einen — wenn auch nur beiläufig — dem Sinn ihrer Worte sich nähernden Charakter zu geben. Man durfte gern den Text ändern, ja sogar mit einem ganz anderen vertauschen.

Gluck war der erste, welcher die Forderung stellte, daß das Gedicht einer Oper nach poetisch motivierten und wirklich tragischen Grundsätzen entworfen werden müsse. Er verlangte Situationen von ergreifendem Interesse, Dialoge in erhabenem Stil und genaue Reproduktion ihres geistigen Inhaltes durch die Musik, welche sich an die Konturen der in dem Text enthaltenen Idee anschmiegen sollte, wie ein feuchtes Gewand an einen warmen Körper. Er prätendierte die Einführung einer adäquaten Verbindung, einer Art Wesenseinheit des Gedankens und seiner musikalischen Deklamation, des dramatischen Sinnes der Situation und ihrer musikalischen Behandlungsart. Er verließ entschlossen das bestehende konventionelle Operngeleise, jenen stereotypen Zuschnitt der herrschenden Formen, welcher auf effektvolles Kontrastieren der verschiedenen Stimmregister berechnet war und nach dieser

Rücksicht den Bau und die Folge von Arien, Duetten, Terzetten usw. bestimmte. Gluck dehnte das Rezitativ aus und entriß es nicht nur seiner früheren Bedeutungslosigkeit, sondern verschmolz es auch je nach der erforderlichen Stimmung mit dem Arioso, vermischte es mit dem Kantabile und verwebte es endlich mit der Melodie selbst.

Die Opposition, die sich gegen ihn erhob, hätte jeden minder kräftigen Genius zermalmen müssen. Piccini betrachtete sich als den Vertreter der „wahren, reinen Musik“, die man „um ihrer selbst willen“ genießt, und warf sich zum Kämpfer auf für altes wohlbekanntes Recht und herkömmlichen Brauch, für die Melodie, für — wie man schon damals sagte — die „geheiligten Formen“, in welchen die Mischung verschiedener Motive, die Abwechselung der Ragouts einen wahren und alleinigen Ohrenschmaus bildet. Seine Parteigänger häuften in Büchern und Broschüren die Angriffe auf den Autor des „Orpheus“, den sie als einen Herostratus darstellten, welcher die zerstörende Fackel in den Tempel der höchsten melodischen Göttin werfe.

Nie hat eine Frage der Kunst einen so heftigen, an Repressalien und Vorfällen so fruchtbaren, einen so leidenschaftlichen und hartnäckigen Krieg hervorgerufen, wie der Streit der Gluckisten und Piccinisten. Und in der Tat war die Veranlassung bedeutend genug! Es handelte sich darum: ob die Musik in einem ihr zu eng gewordenen Raume sich verzehren solle, oder ob ihr ein unabsehbar weites neues Feld zu eröffnen sei; ob sie verkommen solle in einer Form, die sichtbar ohne Lebensfähigkeit war, oder ob sie durch die Eigenschaften ihrer Natur berufen sei, eine Reihe von Umgestaltungen zu durchlaufen, von deren letzten Zielen wir uns zurzeit noch kein bestimmtes Bild entwerfen können. Es wäre nicht uninteressant, im gegenwärtigen Moment, wo so viele Bücher und Broschüren für und wider verschiedene Systeme, deren eines sich der Bühne allmählich bemächtigen muß, veröffentlicht werden, die Analogien aufzusuchen, welche zwischen den Argumenten der damaligen und derjenigen Parteien bestehen, die gegenwärtig verschiedene Meinungen geltend machen und gleichsam den Krieg von ehemals, nur unter anderen Namen und Formen und mit anderen Endzielen, fortführen.

Hatte Gluck einen klaren Blick in alle Konsequenzen, welchen durch seine Prämissen Bahn gebrochen war? Das bleibt fraglich. Selten vermögen diejenigen, welche an der Spitze ihrer Schwadronen als Kämpfer im dichten Handgemenge stehen oder als Anführer der kühnen Phalanxen ihre Mission erfüllen, die von dem menschlichen Geiste unbesetzt gebliebenen Posten im Sturm zu nehmen, — selten können sie die Wichtigkeit ihrer Einzelkämpfe für die ganze Schlachtordnung, deren unsichtbarer Leiter die Vorsehung ist, erkennen. Wenn Gluck, dieser große Musiker, nicht voraussah, daß ein Tag kommen würde, an welchem das musikalische Drama seine literarischen Ansprüche viel weiter ausdehnen würde, als er es für möglich halten konnte, wenn er die Wichtigkeit, welche Scribe und Meyerbeer in der Oper auf die Situation legen und welche Wagner für die Charaktere verlangt, in seinen Werken nur gleichsam prophetisch verkündete, wenn er nicht daran dachte, daß die Tonkunst, auf dem von ihm gebahnten Wege fortschreitend, fünfzig Jahre nach seinem Tode unwiderstehlich dahin kommen würde, ihr Bestehen innig mit dem Bestehen der Poesie zu verweben, ihre Meisterwerke denen der Poesie und Literatur in vokalen und instrumentalen Erzeugnissen zu verbinden, indem sie sich ihrer herrlichsten Werke gleich Gerüsten, auf denen man emporsteigt, bemächtigt, indem sie dieselben mit ihren Harmonien seelisch durchdringt, mit ihren prismatischen Geweben umhüllt, mit ihren Blumengewinden verziert, so auf der Bühne wie im Konzert, in der Kantate wie in dem Lied: so war er nichtsdestoweniger der Vorbote, der glorreiche Herold dieser Periode, welche seit zwanzig Jahren an Ruhm wie an bedeutenden Repräsentanten zunimmt. Gleich groß als Poet wie als Musiker, insofern er das Schöne ebenso vollkommen mit dem Geiste als mit dem Gefühl erfaßte, wies Gluck zu seinem ewigen Ruhme die poetische Entwickelung der Musik auf ihr nächstes Ziel hin.

Gegenüber dieser Aufgabe konnte er nicht wie mit einem Zauberschlag alles das hervorrufen, was seitdem geschehen ist, um die Arbeiten und Inspirationen der beiden Künste ineinander aufgehen zu lassen. Ihm galt es vor allem und zunächst, den großen deklamatorischen Stil zu schaffen. Und merkwürdig! sein un-

mittelbarster Nachfolger auf diesem Wege, der am vollständigsten von seinen Prinzipien durchdrungen war, und der sein Majoratserbe in der Wahrheit des Ausdruckes, welchem er einen bis dahin ungeahnten Glanz verlieh, genannt werden kann, war ein Genie, welches der lyrischen Poesie alles das, was Gluck der musikalischen Tragödie revindiziert hatte, aneignete: Schubert.

Diese Abstammung läßt sich mehrfach nachweisen; heute jedoch begnügen wir uns anzudeuten, wie wir die Verwandtschaft dieser beiden Geister verstehen. Musset betitelt eine seiner Schriften: „Un spectacle dans un fauteuil.“ Wir können nicht umhin, hierbei an Schubert zu denken. Aus dem kleinsten Lied wird bei ihm oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion. Oft nimmt er unwillkürlich zum Rezitativ seine Zuflucht und akzentuiert wie Gluck jede Nuance der poetischen Idee — oft ein einzelnes hervortretendes Wort — durch den ihr entsprechenden musikalischen Ausdruck.

Weber dagegen ist mit Gluck durch zarte, durchsichtige Fäden verbunden, während Spontini wieder den deklamatorischen Stil mit der meisten Pracht und dem größten Glanz fortsetzte, zu deren Aufrechterhaltung in der französischen Schule Méhul und Grétry nach ihrer Weise beitrugen.

Beethovens „Fidelio“.

Beethovens einziges dramatisches Werk nimmt gegenwärtig einen der vornehmsten Plätze in der Reihe jener erhabenen Schöpfungen ein, deren anerkannte Trefflichkeit anzutasten zu den Unmöglichkeiten des ästhetischen Anstandes gehört, und die man mit der behaglichen Gewißheit anhören kann, in seiner Bewunderung nicht enttäuscht zu werden. Seit einer Reihe von Jahrzehnten besteht diese Oper — aber wenige Jahrzehnte sind es erst, daß sie als anerkanntes Meisterwerk auf fast allen deutschen Bühnen heimisch ist, so daß ein dramatisches Institut es sich zur Unehre anrechnen müßte, sie nicht in würdiger Weise zur Aufführung bringen zu können.

Was aber war das Los dieses Werkes während der ersten zwanzig Jahre seines Bestehens? Es wurde von den Künstlern mit Gering-

schätzung behandelt, von der Kritik verdammt, von den Direktionen zurückgelegt, vom Publikum vergessen! Es ist kaum zu bezweifeln, daß Beethoven die deutsche Bühne noch mit einer Reihe von dramatischen Meisterwerken beschenkt haben würde, wäre man diesem seinem Erstling statt mit Achselzucken, mit Spott, ja mit Verhöhnung zum mindesten mit der Achtung entgegengekommen, welche die tiefe Empfindung und die gewaltige Faktur dieses Meisters von einem reiferen Publikum hätten erzwingen müssen.

Wohl läßt „Fidelio“ gegenüber den Anforderungen an ein vollkommenes dramatisches Musikwerk vieles zu wünschen übrig. Ein Mangel an szenischer Erfahrung macht sich ebensowohl in der Wahl eines unvollkommenen Textes, als in der fast ausschließlich symphonischen Behandlung des Orchesters und der Singstimmen bemerkbar.

Nichtsdestoweniger sind die lyrischen und orchestralen Schönheiten, an denen das Werk überreich ist, so hervorragend, daß sie die eigentlichen dramatischen Effekte ersetzen, ja sie sogar durch das siegreiche Sicherheben über die Schwächen des Gedichtes vergessen machen. Aus den spärlichen Mitteln der vorhandenen Situationen entwickeln sie einen solchen Reichtum lebendiger, innerster und tiefster Erregungen des Gemütes, daß kein wirklicher Künstler, kein gebildeter Geist sich bei dem Hören dieser fesselnden und erschütternden Klänge dem Eindruck der tiefsten Ergriffenheit zu entziehen vermöchte, als eines Tributs der Bewunderung für das Werk, des innigsten Mitgefühles für den Meister, für die Leiden des Genius, der mit gerechter Entrüstung eine für ihn nur mit Dornen bestreute Bahn geistigen Ringens verließ. Besonders war die Ouvertüre, die in unseren Tagen mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen wird, und die man einstimmig für eines der glorreichsten Erzeugnisse der Tonmuse hält, eine Quelle bittersten Verdrusses für Beethoven, worüber ein getreuer und höchst lehrreicher Bericht in einem sonst durchaus nicht empfehlenswerten Buche, in der Biographie Beethovens von Schindler, zu finden ist. Dort wird erzählt, zu welcher Folter Beethoven verdammt war, als er nochmals und nochmals bis zum vierten

Male sein Werk gänzlich umändern, ja verketzern mußte, um es für die Kleinlichkeit der ihn umgebenden Pygmäen zurechtzustutzen, mit welchen Erbärmlichkeiten er zu kämpfen hatte, und von welchen Mittelmäßigkeiten er aus dem Felde geschlagen wurde.

Die vorhandenen vier verschiedenen Versionen lassen im Vergleich miteinander die erzwungene Verkrüppelung des Gedankens und die allmähliche Abschwächung der überwältigenden Rhetorik erkennen, deren glühende Begeisterung und hinreißende Gewalt wir heute in der ursprünglichen Form bewundern, welche Beethoven gab, ehe er gezwungen war, durch vierfaches und immer tieferes Herunterstimmen seiner volltönenden Saiten sich in stufenweiser Erniedrigung zu dem Niveau der Midasohren herab zu bequemen, die ihn richten sollten.

Nicht lange danach blühte auf demselben Schauplatze dem Werke eines kaum mit minderer Weihe erfüllten Meisters das gleiche Los. Webers „Euryanthe“ hatte dasselbe Schicksal, und das so schnell fertige Urteil des Publikums drängte sich in einem leider nur zu bekannten und breitgetretenen schlechten Calembourg zusammen. Es nannte sie „Ennuyante“. Wie Beethoven rang auch Weber einem zerfahrenen dramatischen Stoffe Schönheiten vornehmster Art ab. Wie das seines großen Vorgängers wurde auch sein Werk verkannt und mißhandelt. Nur die glänzende Ouvertüre entging glücklich den barbarischen Verstümmelungen, zu welchen Beethoven sich mit Unrecht herabließ.

Es ist in der Tat eine ersprießliche Beschäftigung, hie und da Untersuchungen über die Ursachen des Erfolges gewisser für die Bühne bestimmter Erzeugnisse anzustellen. Wer ermißt, wie lange vielleicht der vollendete Ausdruck edelsten Gefühles, wie er uns im „Fidelio“ entgegentritt, unter dem dichten Schleier der Vergessenheit verhüllt geblieben wäre, hätte sich nicht eine geniale, feurige Künstlerin gefunden, die mit seltener Kühnheit des Geistes und einer Begabung der Auffassung, wie sie fast nur ihr eigen waren, die ganze Tragweite und elektrisierende Wirkung dieser, die reinste Weiblichkeit mit der männlichen Energie und heldenmütigen Kraft verbindenden Rolle begriff, deren Ausdruck gerade ihrer Individualität so ganz entsprach, und deren Kostüm ihre

Schönheit in das glänzendste Licht stellte! Frau Schröder-Devrient hat in des Wortes vollster Bedeutung mit künstlerischem Instinkt die große pathetische Wirkung dieser Rolle herausgefühlt. Schwerlich wird sich ein Zuschauer finden, der nicht von Enthusiasmus ergriffen war, wenn diese reizende Frau im Männerkostüm, mit einer Bewegung, deren Akzent jedes Herz erbeben machte, und doch dabei mit einer unnachahmlichen Anmut der Gebärde die Pistole auf den vor Schrecken erstarrenden Gouverneur anschlug. — Es ist schwerlich zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß Deutschland neben Beethoven zur Hälfte der Frau Schröder-Devrient den Besitz eines Schatzes zu danken hat, den es gegenwärtig mit so wohlberechtigtem Stolz sein Eigentum nennt, wie man der Hand, deren der Edelstein bedurfte, um nicht unerkannt verschüttet im Lande liegen zu bleiben, zu Dank verpflichtet ist.

Wird dieses Beispiel verhindern, daß es ebenbürtigen Werken ähnlich ergeht? Schwerlich! In Sachen der Kunst offenbart sich der Genius durch fortschreitende Erfindung. Das Neue aber in der Musik — wie dieses schon anderswo hinreichend gesagt und auseinandergesetzt worden ist — wird sich selten sogleich der allgemeinen Sympathien bemächtigen. Es werden darum meistens, wie beim „Fidelio", Nebenumstände eine entscheidende Wirkung auf den Zeitpunkt ausüben, in welchem Werke einer neuen Form endlich anerkannt und geschätzt werden. Für alle Zeiten bleibt denen, welche der Gegenwart vorauseilen und aus dem inneren Wert von Kunstwerken den Platz erkennen, der ihnen von der Zukunft angewiesen werden wird, eine ehrenvolle Aufgabe zuerteilt.

In diesem Sinne hat man den Schutz, welchen die Höfe der Kunst angedeihen lassen, und ohne welchen das Bestreben der letzteren der notwendigen Grundlage entbehren dürfte, stets als eine große Wohltat betrachtet. Nur die Hoftheater könnten in freier Entscheidung und ungehindert von den sich bei Privatunternehmungen notwendig in den Vordergrund drängenden Rücksichten auf persönliche und finanzielle Tagesinteressen die Existenz und Aufrechterhaltung des Schönen gleichsam dekretieren, indem

sie es an und für sich und als solches erkennen und kraft ihres Einzelwillens pflegen und hegen, bis es in dem schwerer zu lockernden Boden der Gesamtheit Wurzel fassen und so fruchtbringendes Gemeingut der Nation werden kann.

Durch die politische Ordnung sowie durch höchste Bildung auf die obersten Sprossen der gesellschaftlichen Stufenleiter gestellt, sind die Höfe vor allem imstande, das Schöne, wo es sich zeigt, zu erkennen und ihm Geltung zu verschaffen, wie es, um nur von der Oper zu reden und wenige Beispiele anzuführen, die Königin Marie Antoinette getan, deren Vorliebe für Gluck lange Zeit die einzige Stütze des Meisters in Paris blieb, oder die Kaiserin Josephine, deren Befehles es bedurfte, um die Aufführung von Spontinis „Vestalin“ zu erzwingen. Nirgends aber kann man zu derartigen Fällen besser Analoges finden als in Weimar, wo der Hof ehemals und jetzt es sich zur Aufgabe gemacht hat, geistigem Leuchten den Platz zu gönnen, von dem aus sein Licht ungehindert strahlen kann.

Was will es sagen, daß die Opern Wagners, gegen die man eine systematische Opposition auf förmlich bewaffneten Fuß gestellt hat, hier oder dort einen Triumph erleben? In Weimar haben sie zuerst den Boden gefunden, von welchem der Glanz des Neuen, das sie bieten, widerstrahlen konnte. Das ist eine Tatsache, und zwar eine Tatsache, deren volle Bedeutung für die Kunst sich nur allmählich in ihrer ganzen Wichtigkeit zeigen wird. Nur dem einen Umstand verdanken wir sie, daß das Bestehen von Hofbühnen nicht einzig der Theaterkasse, zu deren täglichen Füllung à tout prix sich Privatunternehmungen der gemischtesten Mittel bedienen müssen, anheim gegeben ist, daß in der Zeit, als diese Opern in Szene gesetzt wurden, man weniger an den augenblicklichen Erfolg, als an die edle Aufgabe gedacht hat, das Niveau der Kunst durch ein Achtung gebietendes Repertoire zu erhöhen.

Es existiert in unserer Zeit ein „zweiter Fidelio“ — ein Werk voll hoher, mächtiger Konzeption, welches gleich ihm aus dem Geist eines symphonisch groß gewordenen Meisters hervorgegangen ist, der aber den Unterschied der dramatischen Behandlung schneller erfaßt, die notwendigen Erfordernisse und Hilfsmittel derselben

gewandter gehandhabt hat als Beethoven. Wir sprechen vom „Benvenuto Cellini“ des Hector Berlioz. Noch hat seine Stunde nicht geschlagen, und leider steht es dem Komponisten sehr im Wege, daß er zurzeit noch unter den Lebenden wandelt. Ist aber einmal der Zeitpunkt gekommen, wo die verschiedenen lokalen Kleinlichkeiten, an deren Widerstand das Werk an mehreren Orten bereits gescheitert ist, beseitigt sind, so wird es als eines der bedeutendsten unserer Zeit erkannt und gewürdigt werden, und die Bühne Weimars darf sich dann rühmen, die erste gewesen zu sein, die es der Vergessenheit entzogen.

Webers „Euryanthe“.

War es auch Beethoven bestimmt, mit seinem „Fidelio“ den Kelch der Bitternisse bis auf den letzten Tropfen leeren zu müssen, so wäre ihm doch sicherlich, wenn er die Bitte Webers erfüllt und die Partitur der „Euryanthe“ revidiert hätte, eine große Genugtuung durch die glänzende Botschaft geworden, welche er hier hätte entdecken und seiner Mitwelt verkünden können. Leider aber vereitelte eine in den Beziehungen der beiden großen Meister eingetretene Spannung den günstigen Erfolg dieses Annäherungsversuches, zu welchem Weber den ersten Schritt getan hat. Mittelmäßige Halbmenschen, zudringliche Freunde hatten Beethovens große Seele gehindert, sich über gewisse Empfindlichkeiten hinwegzusetzen und die tiefe Huldigung zu würdigen, welche für seinen Genius in dem Wunsche eines Künstlers wie Weber darin ausgesprochen lag, gerade das Werk an das sprühende Feuer der Konzeption des göttlichen Symphonikers gehalten zu sehen, welches er selbst als den schönsten Ausdruck seines dramatischen Gefühles betrachtete.

Und wirklich finden wir schon hier bei Weber eine wunderbare Divination der zukünftigen Gestaltung des Dramas; bei ihm schon das annähernde Bestreben, den ganzen Reichtum instrumentaler Entwickelung der Oper einzuverleiben und in ihr aufgehen zu lassen. —

Zu gleicher Zeit teilte Weber die Partitur seiner „Euryanthe“ Schubert mit, sang und spielte sie ihm am Piano. Da sie aber

Schubert für weniger gelungen als den „Freischütz“ hielt, brach Weber fast gänzlich mit ihm und verzieh ihm niemals dieses Urteil; denn nach seiner eigenen Schätzung stand „Euryanthe“ bei weitem höher als der „Freischütz“. Wer von den beiden genialen Komponisten hatte recht? Gewiß hatte keiner von ihnen unrecht, und beide hätten ihre Ansichten durch schlagende Argumente rechtfertigen können, wie es einerseits die außerordentliche und verdiente Popularität des „Freischütz“ und andererseits der Umstand bezeugt, daß heutzutage diejenigen Künstler, welche ebensowohl Musiker von Fach als Musiker von Kopf sind und jene Minoritätsphalanx bilden, deren höherstrebende Überzeugung das blinde und vergängliche Spiel der Fortuna überdauert, der „Euryanthe“ den höheren Preis zuerkennen.

Um die betrübende Scheidung zu begreifen, welche sich zwischen gleichem Wert und ungleichem Erfolg beider Werke vollzogen hat, ist es wesentlich, den Stoff ihrer poetischen Grundlage einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Der Text zum „Freischütz“ gehört zu den dankbarsten Opernsujets, welche je erdacht worden sind. In der glücklichsten Weise behandelt und in einem Ton gehalten, in welchem Sentimentalität mit Anmut und Heiterkeit, Unruhe, Schmerz und Erregtheit der Liebe mit Naivität und reiner Gefühlsweise in den zutreffendsten Verhältnissen abwechseln, befriedigt er das Urteil der Wenigen und rührt die Herzen der Vielen. Indem Weber diesen in seiner Art vollkommenen Kanevas aus der Hand des Dichters nahm, verlieh er dem volkstümlichen Stoffe nicht allein seine volle musikalische Wirksamkeit, sondern erweiterte auch durch seinen poetischen Hauch die Dimensionen desselben: er verschönerte die Charaktere, steigerte die innere Wärme, erhöhte das Kolorit und gab, indem er über das Ganze den farbenschillernden Reiz originellster Formen breitete, den Konturen verschärfte Prägnanz. Dabei erblühte seinem Stoffe, ohne daß er dessen Grenze überschritten hätte, eine neue, wonnige Schilderung der Natur, in welcher lebendiges Grün und tausendfacher Farbenglanz angeweht und durchdrungen sind von deutschem Geist, deutschem Leben und Weben in der Natur.

So ist der „Freischütz" ein Meisterwerk geworden. Sogar die Eule, die ihre Flügel schlägt und ihre Feueraugen rollt, ist nicht ohne Anteil an dem dauernden Erfolg dieser Oper. Wäre selbst hier oder dort, wo man den „Freischütz" gibt, kein einziger wirklich Musikverständiger vorhanden: die wunderliche Phantasmagorie der Wolfsschlucht würde nie verfehlen, das Haus zu füllen — mindestens mit Kindern, da es mit zu den deutsch-nationalen Jugendfreuden gehört, den „Freischütz" zu sehen. Weit davon entfernt, hieraus einen Vorwurf den Familien machen zu wollen, welche ihre Kinder auf diese Weise mit dem Genius Webers vertraut machen — denn schließlich hören sie auch etwas bei dieser Gelegenheit —, so möchten wir doch schwer zu überreden sein, daß man Kinder auch darum so gewissenhaft in diese Oper führt, um ihren Sinn für das Schauspiel dämonischer Naturgewalten, wie es sich hier im Orchester entfaltet, zu bilden. Es läßt sich demnach mit Recht behaupten, daß an den unverwelklichen Einnahmen, welche der „Freischütz" noch gegenwärtig macht, doch immer die Eule, die Skelette, die wilde Jagd, der rote Samiel — diese für die Zuschauer so anziehenden und unwiderstehlichen Momente — ihren unbestreitbaren Anteil haben.

Nun findet sich aber in der „Euryanthe" nicht allein keine Eule, kein Skelett, keine Wolfsschlucht, kein roter Samiel, sondern nicht einmal ein kleiner Walzer, den alle jungen Damen mit Wonne spielen und tanzen könnten, kein Brautliedchen, um es in spe vor sich hin zu summen, ja nicht einmal ein Jägerchor, der für den Leierkasten zu gebrauchen wäre. Zwar finden wir auch in der „Euryanthe" einen Jägerchor, aber hier sind die Jäger nicht mehr lustige Bergbewohner, denen eine frische, lebhafte Melodie mit graziösem, originellem Rhythmus genügt: es sind Ritter und Edelleute, welche mit Noblesse dem edlen Waidwerk obliegen. Und obgleich der Chor, wie der des „Freischütz", sich auf der gemächlichen Grundlage von Tonika und Dominante wiegt, und obgleich er eine stehende Nummer der Konzertprogramme von Paris und London bildet, so ist er doch vermöge seiner edleren Wendungen und deklamatorischen Phrasierung kein Stück zum Pfeifen oder für den Leierkasten.

Auch im übrigen herrscht eine enorme Verschiedenheit zwischen den Texten dieser beiden Opern. An der „Euryanthe“ macht sich trotz der mannigfachen Verbesserungen, welche Weber hier vornehmen ließ, der Mangel künstlerischer Schöpfungskraft des weiblichen Talentes fühlbar. Weber, der diesen angeborenen Mangel übersah, quälte vergebens seine unglückliche Dichterin[1] mit Verbesserungsvorschlägen, durch welche nichts verbessert ward. Man stellt einen Park nicht mit der sandaufwerfenden Schaufel, sondern mit der wälderlichtenden Axt her. Ebenso werden auch derartige Verbesserungen sich nur dann von Nutzen erweisen können, wenn ein Zuviel, nicht aber ein Zuwenig vorhanden ist. Bei alledem hat sowohl der Text als die Musik der „Euryanthe“ vor dem „Freischütz“ den unverkennbaren Vorzug eines erhöhteren Strebens und einer erhabeneren Begeisterung. Text und Musik haben höhere Ausgangspunkte. Sie erheben sich über häusliches und ländliches Leben und nehmen einen kühnen Aufschwung zu heroischer Entfaltung. Mit der Komposition der „Euryanthe“ setzte Weber den ersten Fuß in ein neues Land. Hier ward er sich, als Vorläufer, einer neuen Ära bewußt: er hatte eine Vorahnung von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“.

Im Gefühl seiner Fähigkeit, sich der ganzen poetischen Kraft solcher Stoffe bemächtigen zu können, welche höheren Sphären als der „Freischütz“ entnommen, von mächtigeren Leidenschaften als dieser bewegt sind, war er mit dem vom Stoff losgetrennten musikalischen Wert seiner einzelnen Stücke zufrieden und vergaß dabei nur das eine, daß sein Gedicht nicht seinen Fähigkeiten entsprach, und daß die Mängel desselben den Schönheiten seiner Komposition einen unheilbaren Schaden zufügen mußten. Das mochte wohl auch Schubert — doch ohne daß er sich Rechenschaft davon gegeben — gefühlt haben, als er jenes Urteil aussprach.

Wagner dagegen gab sich sehr wohl Rechenschaft von dieser Mesalliance zwischen dem Genie Webers und dem Talent seiner Dichterin und protestierte mit seinen eigenen Schöpfungen energisch gegen alle derartigen Mesalliancen, welche, ohne den mittel-

[1] Helmina von Chezy.

mäßigen Poeten zu erheben, den großen Musiker niederziehen. Durch diese beredte Protestation, welche ausspricht: „daß der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf, und daß die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald sich mittelmäßige Poesie zu ihrem Träger aufwirft", leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst. Welches auch das Schicksal der anderen Ideen, die in seinem Gedankengange sich allmählich um dieses unumstößliche Grundprinzip gesammelt haben, sein möge, ja selbst wenn unter der großen Anzahl der von ihm ausgesprochenen Ideen sich manche als minder fruchtbar an schnellen und erfolgreichen Resultaten erweisen sollten: der gerecht Urteilende wird, wenn er erwägt, daß nur diejenigen berufen sind, Ideen von bedeutender Tragweite aufzustellen, welche imstande sind, ihrer viele zutage zu fördern, Wagner dafür danken, daß er die Notwendigkeit einer edlen poetischen Grundlage für das Einweben glänzender musikalischer Schönheiten so vollkommen anschaulich gemacht hat.

Doch hatte vor Wagner schon Friedrich Kind, der Dichter des so vortrefflich gelungenen Textes zum „Freischütz", über die dramatische Kunst so manche Neuerungsideen — besonders in der Vorrede zu seinem „Van Dyk" — entwickelt, welche, wenn auch nicht so weittragend und hochstrebend als die Wagners, doch manches Verwandte, ja gewissermaßen einen Keim derselben in sich tragen.

Es liegt nicht in unserer Intention, die Aufführung der „Euryanthe", welche auf unserer Bühne zu Weimar in den letzten Tagen stattgefunden hat, ausführlich zu besprechen. Die Frage über das Wann und Wie solcher Aufführungen ist ein zu weitführender Gegenstand, als daß wir uns ihm gegenüber nicht passiv zu verhalten hätten. Im allgemeinen aber kann man hierzu bemerken, daß in diesem Moment in ganz Europa kaum ein Theater zu finden sein dürfte, welches nach einem Kunstprinzip geleitet wird, sich durch eine wirkliche Kunsttätigkeit ernstlich bewährt und folglich als Schule bildend betrachtet werden könnte. Wir sehen

überall nur vereinzelte Künstler, welche die ephemere Neugierde der Menge in Anspruch nehmen, oder vorübergehende Novitäten, die durch eine gewisse Anzahl von Vorstellungen die Kasse füllen. Vergeblich würden wir uns nach einer Bühne umsehen, welche kunstberechtigt den Diapason der Kunst aufrecht erhält und somit als tonangebend zu beachten wäre.

Die Ursache dieser Tatsache liegt offenbar darin, daß die Direktionen der Bühnen zu oft jene Wilden nachgeahmt haben, von denen Montesquieu sagt, daß sie, „um die Früchte zu pflücken, den Baum niederhauen“. In der Hast, fortwährend und immer nur Geld zu machen, geben sie schließlich noch die Mittel preis, welche sie zur Erreichung dieses Zieles brauchen. Ihr ganzes Korn, selbst das notwendige zur Saat, verwandeln sie in Geld — doch vergeblich werden sie der Ernte harren, wenn sie keinen Samen der Erde anvertrauen.

Fassen wir für heute nur den einen Teil der Bühne, die musikalische Kunst, ins Auge — womit nicht gesagt sein soll, daß wir überhaupt auf ein näheres Eingehen in Sachen des rezitierenden Dramas bei anderer Gelegenheit verzichten wollen: denn wenn dem Schauspiel so oft eine entscheidende Stimme in Angelegenheiten der Oper zuerkannt wird, warum sollten die Musiker nicht ihre Ansichten auch über das Drama laut werden lassen? —, so muß konstatiert werden, daß man nicht daran gedacht hat, ihr Niveau durch Förderung der nur guten Musik zu heben und durch Verbreitung musikalischer Bildung allmählich ein fähiges Publikum zu erziehen, dessen Geschmack und richtiges Urteil ein gutes und schönes Repertoire als nachhaltiges Bedürfnis empfinden würde. Auf diese Weise wäre das einzig richtige Mittel angewandt worden, die Bühne durch eine beträchtliche Anzahl Abonnenten in Flor zu bringen. Aber nein! Man hat nur danach getrachtet, vereinzelte, die große Menge anziehende Vorstellungen gang und gäbe zu machen, und vergaß dabei, daß die wogenden, vom Zufall zusammengeführten Massen unfähig zu einem ernsten und dauernden Kunstinteresse sind, daß sie eigensinnig, willkürlich und unleitsam sich gebärden wie Kinder, die, eines Spielzeugs überdrüssig, es wegwerfen, sobald sie es besitzen. Diejenigen aber, welche dem Publikum

gegenüber die Kunst wie ein Spielzeug handhaben, finden sich nach ihrem Verdienst belohnt, wenn ihnen jenes auch bei den kostbarsten Gegenständen mit der Unvernunft, der Gleichgültigkeit und Geringschätzung schlecht erzogener Kinder entgegenkommt.

Ein Theater, welches nach einem über die Zufälligkeiten des Augenblickes erhabenen Grundprinzip geleitet würde, welches nicht allein auf das Heute, sondern auch auf eine ferne Zukunft, auf ein ehrenvolles Bestehen und Gedeihen sein Augenmerk richtete und sich auf diese Weise die Stützen eines soliden, normale Zinsen abwerfenden Kapitals erränge, mit welchem es nicht wie die einstigen umherziehenden Truppen wandernder Schauspieler auf die Wechselfälle frivoler Mode spekulierte, — ein solches Theater hätte in unserer Zeit, und wäre es auch nur durch die besondere Ausnahme des Faktums und als Folge eines wohlverdienten Rufes, die Aussicht, regelmäßigere und beträchtlichere finanzielle Vorteile zu erzielen, als sie verhältnismäßig jetzt erreicht werden, wo man, um ein klägliches Dasein von Tag zu Tag weiter zu fristen, zu empirischen Hilfsmitteln seine Zuflucht nimmt.

Wenn man das Wesen mancher Dinge näher ins Auge faßt und ihren Verlauf beobachtet, so wird man bald finden, daß es Vorteile gibt, die sich eben nur als Konsequenzen, als Resultate erringen lassen, welche aber denen entgehen, die ausschließlich und direkt darauf hinsteuern, sie zu erringen. Geradeso ist es mit den Geldvorteilen in Sachen der Kunst. Um sie zu erwerben, muß man sich nicht ausschließlich und als erstes mit ihnen befassen. Ein Kunstinstitut kann der Kunst nicht entraten. Vergebens hascht man nach Wirkungen, wenn man die Ursachen vernachlässigt. Die Kunst ist das fruchtbringende Samenkorn, welches man säen muß, wenn man eine ergiebige Ernte erzielen will. Sehen wir uns doch um: wo finden wir ein Kunstinstitut, das große Vorteile errungen hätte, ohne zuerst einen gerechtfertigten, sich auf wahrhafte Verdienste um die Kunst gründenden Ruf zu besitzen? Leider geschah es nur zu oft, daß man die Kunst, wenn sie Geld gebracht hatte, um des goldenen Kalbes willen verjagte. Und nur zu oft haben Kunstinstitute

von ihren ehemaligen Verdiensten gezehrt, ohne ein anderes Verdienst den früheren beizufügen, als das der Charlatanerie oder der Lethargie. Die Erfahrung beweist jedoch, daß solche moralische Auflösungsprozesse nach dem Verlauf einer gewissen Zeit den materiellen Untergang notwendig nach sich ziehen.

Weimar besäße, wenn es sich einen Platz unter den deutschen Bühnen zu erringen bestrebte, auf welchem es nach Schätzung des künstlerischen Wertes aufhören würde, zu den vorletzten gezählt zu werden, in verschiedenen Beziehungen ganz besondere Vorteile — Vorteile, welche als solche allerdings nicht in den Augen derer gelten werden, welche es als ein Unglück für Weimar erachten, daß Goethe und Schiller daselbst gelebt haben, und die nur zu gern die lästige Erbschaft jener großen Periode abgeschüttelt sehen möchten. Nichtsdestoweniger würde diese Erbschaft gerade Weimar mit allem Fug und Recht und vor aller Welt zu dem Anspruch berechtigen: an seinem Herd eine Art neutralen, fruchtbaren Gebietes herzustellen, auf welchem die künstlerischen und literarischen Rivalitäten deutscher Völker sich vermitteln ließen — ein Gebiet, auf welchem deutsche Kunst wachsen und groß werden könnte.

Wenn das Theater mit Ehren die Traditionen früherer Zeiten, welche die Geschichte faktisch an den Namen Weimars knüpft, — und wie ließe sich ein solches Faktum verwischen? — erhalten und fortpflanzen will, so müßte das Repertoire in einer Weise gestaltet werden, daß das Wann und Wie von Aufführungen, wie beispielsweise der von „Euryanthe“, welche ein besseres Schicksal verdient, als zur Ingredienz eines bunt gemengten Salats verbraucht zu werden, in der Kunstwelt gerechtfertigt erschiene. Nur dann, wenn man es dahin bringt, das Repertoire streng nach künstlerischen Grundsätzen zu bilden, würde es möglich sein, sich Hoffnungen einer in jeder Hinsicht glänzenden Zukunft für eine Bühne zu machen, an die sich mehrfach noch jetzt nachhaltig andächtige Erinnerungen knüpfen.

In Weimar trägt der Hof durch einen reichlichen jährlichen Zuschuß zur Erhaltung des Theaters bei, der mit Recht ein großes, ja ein unverhältnismäßiges Opfer genannt werden kann. Drei

Viertel der Kosten werden durch ihn gedeckt. Fragt man dieser beträchtlichen Ausgabe gegenüber nach ihrer Verwertung, nach den von ihr gebrachten und ihr entsprechenden Vorteilen, so überzeugt man sich bald, daß weder die Kunst noch die Ökonomie ihre befriedigende Rechnung dabei finden. Dem Ruhm der Erinnerungen Weimars wird durch keine von den dramatischen Formen hinlänglich Genüge geleistet, und die Bühne ächzt unter der Last dieser Verantwortlichkeit. In diesem für alle Beteiligten unbefriedigenden Stand der Dinge und bei den täglich fühlbarer werdenden Schwierigkeiten dieser Lage fühlt man sich unwillkürlich angetrieben, nach einem entscheidenden Gegenmittel zu suchen. Je näher man aber diese oft besprochene Frage ins Auge faßt, desto mehr sieht man sich gezwungen, bei den zwei einzigen Auswegen, welche sich darbieten, stehen zu bleiben und endlich den einen oder den anderen der beiden mit Entschiedenheit zu wählen.

Die zwei Auswege heißen — **Hoftheater** oder **Stadttheater.** Entweder: die Aufrechterhaltung eines Hoftheaters, welches vom Standpunkt der Kunst, der vergangenen, der gegenwärtigen und zukünftigen Ehre Weimars geleitet wird, mit den Bedingungen des geduldigen Abwartens, der Pflege, der für jede Ernte unerläßlichen Saat, mit der Aussicht auf Genuß ihrer Vorteile — oder: die Errichtung eines Stadttheaters, welches den Hof von einem Opfer befreien würde, das sich als unverhältnismäßig erweist, indem es ihm nicht zufriedenstellende Interessen bringt.

Alle Versuche, die nicht auf dem einen oder dem anderen dieser beiden Wege gemacht werden, können nur in einem trost- und ratlosen Umherschwanken innerhalb jenes Systems von empirischen und Palliativmitteln, in jenem ärmlichen Fristen des Daseins von Tag zu Tag bestehen, welches die Bühne nur in Gefahr bringt, zu Schlimmerem als zu einem Stadttheater —: zu einem kleinstädtischen Theater herabzusinken.

Die gewöhnliche Methode der Direktoren der Stadttheater ist bekannt. Der Direktor eines Stadttheaters in Weimar würde, um sein einziges Ziel, den Gewinn, zu erreichen, nichts anderes tun können, als dasselbe, was die Direktoren von Städten wie Freiburg, Posen, Chemnitz, Stettin und andere tun, nämlich eine

steeplechase über die Dornhecken aller möglichen Repertoires anstellen. Die Kunst kommt dabei nicht in Betracht; das Theater wird ein Gegenstand der Spekulation, der Verpachtung.

Würde — fragt man sich — in Weimar ein Stadttheater bestehen können? Vielleicht nicht. Wir beeilen uns aber hinzuzufügen, daß es für die Würde und Ehre der Kunst entschieden vorteilhafter wäre, das Beispiel Oldenburgs nachzuahmen und eine Bühne gänzlich zu schließen, welche weder dem entspricht, was man mit Recht von einem Hoftheater verlangt, noch dem gleichkommen kann, was der Direktor eines größeren Stadttheaters leistet. Wir glauben, daß man in dieser Art zu verfahren größere Achtung für die sich an die hiesige Bühne knüpfenden Traditionen erkennen würde, als durch ein stumpfes Weitervegetieren in einem Zustande, dessen Mängel durch eben diese Erinnerungen und die daraus entstehenden Ansprüche nur noch fühlbarer werden.

Es wird niemand in den Sinn kommen, von einem Hoftheater in Weimar den szenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. Niemand wird bei einem solchen die feenhaften Ballettkorps oder ein verdreifachtes Orchester suchen, wie es Meyerbeer neuerdings in seinem „Étoile du Nord“ angewandt hat; noch wird jemand all den Aufwand von Szenerie und Maschinerie verlangen, wie er dem Publikum in Paris, Berlin oder Wien geboten wird. Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Schein freiere Kunst, als sie in Paris, Berlin und Wien zu finden ist.

Um eine solche Kunst auf unserer Bühne einheimisch festzustellen, müßten folgende drei wesentliche Hauptpunkte energisch aufrecht erhalten werden:

1. Eine intelligentere und wahrhaftere Pietät für die Meisterwerke **früherer Zeiten,** als sie die Erfahrung zeigt. Infolge dieser Pietät: Aufsuchen aller Varianten, aller neueren und besseren Übersetzungen, seltener Versionen, feiner und geschickter Verbesserungen; — Aufführung von Meisterwerken, welche durch unverdientes Mißgeschick der Vergessenheit preisgegeben sind; — kein planloses Durcheinander der Aufführungen von berühmten Opern früherer Meister; — bei ihrer Wiedergabe

nicht jene Nachlässigkeit, als suche man sich eine lästige Pflicht vom Halse zu schaffen, ein Verfahren, welches das Andenken bedeutender Meister eher verunglimpft als pflegt; — die Aufführung solcher Werke in einer solchen Reihenfolge, welche das eine durch das andere zur Geltung bringt, so daß das Publikum zu einem innigeren Verständnis, zu einer Einsicht in den Standpunkt des Kunstideals, welches jenen Komponisten vorgeschwebt, herangebildet wird; — hauptsächlich aber: keine Reproduktion jener Meisterwerke ohne die hinreichenden Kräfte, ohne eine durchaus befriedigende Besetzung der Partien, kurz ohne die Möglichkeit, sie mit Ehren zustande zu bringen . . . . ohne des spöttischen Lächelns derer gewärtig sein zu müssen, welche befriedigenden Aufführungen derselben anderswo beigewohnt haben.

2. Tätige, beständige und gewissenhafte Pflege des Studiums von Werken, welche die Gunst der **Gegenwart** genießen. Hieraus die Forderungen: planvolles, unparteiisches Alternieren mit den besten Werken italienischer, französischer und deutscher Meister, ohne Vorurteil gegen ein oder das andere Genre, ohne Ausnahme einer oder der anderen Schule; — eifriges Bestreben, solche Aufführungen, indem man den angestrengtesten Fleiß auf das Einstudieren verwendet, durch entschiedenes Hervortreten künstlerischer Schönheiten zu charakterisieren, ihnen ein edleres Gepräge zu geben, als es bei solchen Theatern geschieht, wo man derartige Werke nur montiert, weil sie gerade Mode sind, weil sie „Einnahme machen“ und man sich nur zu leicht mit einem wohlbestellten Theaterzettel begnügt; — rüstiges Angreifen eines neuen Werkes, sobald es erschienen ist, um es nicht etwa, wenn es allenthalben seine Karriere schon geendet hat, als alte Neuigkeit aufzutischen; ein derartig banales Verfahren, Mumien auszustaffieren kann nur den Erfolg haben, daß es die Bühne, welche sich damit befaßt, nach außen diskreditiert.

3. Ausgedehnte, unbeengte Gastfreundschaft gegen unedierte Werke, denen man eine **Zukunft** zutraut und die sich durch bemerkenswerte Eigenschaften auszeichnen, selbst wenn diese nur teilweise vorhanden sind, sei der Autor berühmt oder noch unbekannt, sei er aus Süd- oder Nord-, aus Ost- oder

Westdeutschland, gehöre er unserer oder der anderen Hemisphäre an; also: Aufrechterhaltung der Initiative gegenüber neuen Werken, sympathisch verständniswillige Aufnahme junger Talente und zu ihrer kräftigen Ermunterung die Aufführung ihrer Werke unter günstigen Auspizien; — nächstdem nicht nur flüchtige persönliche Bekanntschaft, sondern vertrauter Umgang mit allen bedeutenden dramatischen Talenten, ehrenvolles Geltendmachen derselben auf unserer Bühne; — strenges Verpönen und Verbannen aller bloß auf Schaulust berechneten Erscheinungen, vor denen die Kunst erröten muß; — beharrliches, grundsätzliches Ausschließen aller vulgären Produktionen, durch welche selbst wirklich begabte Künstler nicht verschmähen Beifall zu erpressen und Vorteile zu verfolgen, die unter ihrer Würde sind.

Durch eine gewissenhafte und strenge Erfüllung obiger drei Punkte würde der Kunst in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Gerechtigkeit und Genüge geschehen.

Wohl wissen wir nur zu gut, daß die sogenannten praktischen Leute uns entgegnen werden: unter solchen Verhältnissen würde die Theaterkasse zu oft im Nachteil bleiben, und Geld ließe sich nur dann gewinnen, wenn man nichts anderes denke und träume als Geld.

Ohne uns in einen Streit darüber einzulassen, ob die wahre Kunst auf deutschem Boden, ja im Herzen Deutschlands wirklich keine Sympathien mehr finden würde — in demselben Weimar, von welchem einst, wie aus einem Brennpunkt, alle die Strahlen ausgingen, welchen Deutschland den Glanz seiner geistigen Kultur verdankt —, antworten wir ganz einfach: daß man dann immerhin ein Stadttheater errichten möge, welches die Verpflichtung hat eine Anzahl unterhaltender Vorstellungen wie Mundvorräte zu liefern. Damit ist alles gesagt. Die Kunst hat dann nichts mehr einzuwenden und keine leeren Erinnerungen weiter heraufzubeschwören.

Über Beethovens Musik zu „Egmont".

Wenn Zeiten nahen, in welchen die Kunst eine durchgreifende Umwandlung erfahren, einen großen Fortschritt machen, sich mit bisher ungeahnter Macht und Gewalt in neuen Geleisen bewegen soll, so kündet sich ein solcher Moment meistens durch vorbedeutende Zeichen an.

Selten aber ahnt die Menschheit den prophetischen Sinn dieser Zeichen in dem Augenblick, in welchem sie sich offenbaren. Sie betrachtet diese vielmehr als einzelstehende Ereignisse, ja oftmals als anormale Erscheinungen, als mehr oder minder anziehende Phänomene. Und erst wenn die Sonne eines solchen neuen Tages schon hoch am Himmel steht, erkennt man, daß die zerstreuten Strahlen, welche wie ein Morgenrot das Licht verkündeten, alle von einem und demselben Brennpunkt ausgegangen waren.

Diese und ähnliche Gedanken regte in unseren Tagen eine Aufführung von Goethes „Egmont" mit der Musik von Beethoven in uns an. Im „Egmont" erblicken wir eines der ersten Beispiele moderner Zeit: ein großer Tonkünstler schöpft seine Begeisterung unmittelbar aus dem Werk eines großen Dichters. So unsicher und schwankend uns das Auftreten Beethovens in diesem ersten Versuche auch erscheinen mag, so kühn, so bedeutsam war es zu seiner Zeit.

Im alten Griechenland war die Vereinigung von Dichtung und Musik eine so innige, daß Gedicht und Gesang als gleichbedeutend gleich benannt wurden: das Epos war in Gesänge eingeteilt. Eine Art unbestimmten Instinkts, den wir wohl fast bei allen Völkern wahrnehmen, ließ diese gleiche Benennung beinahe überall und immer fortdauern. In Griechenland bestimmte und verlangte die Natur der Sprache und Musik diese Vereinigung. Ganz von selbst löste der Rhythmus von der Sprache sich ab und bildete das wesentliche Element der Musik. Gelehrte Hellenisten versichern, daß wir in den uns erhaltenen Werken eines Aeschylos und Pindar bloß einen Abglanz ihrer ursprünglichen Schönheit besitzen und die Zeit uns nur die Worte derselben überliefert habe. Es sind Werke, die unseren Geist zum Staunen und zur lebhaftesten

Bewunderung drängen, doch ohne unser Ohr in demselben Maße entzücken zu können. Ja, es sind uns nicht einmal Fragmente geblieben, aus denen wir auf die Beschaffenheit des musikalischen Teiles dieser Meisterwerke, auf welche die Zeitgenossen so großes Gewicht legten, auch nur zurückschließen könnten. Wir vermögen uns über die Musik des Altertums nur mehr oder minder gelehrte, aber immer trockene Konjekturen zu bilden, während es unzweifelhaft ist, daß der Anteil der musikalischen Kunst an der lebendigen Einwirkung der dichterischen Heroen jener Zeit kein geringer war.

In späterer Zeit verfiel die Musik in eine Art Barbarei, worauf sie Jahrhunderte brauchte, um sich eine neue Form, ein neues Medium zu bilden. In diesem Drang, anfangs ausschließlich dem Kultus geweiht, fand sie erhabene Klänge, welche gleichwohl nur ein Lallen in der von ihr geschaffenen Sprache zu nennen sind. Während des Mittelalters entwickelte sie allmählich ihr Idiom und gewann der Harmonie festen Boden.

Als die Musik nun reich genug in ihrem Material geordnet und hinlänglich organisch entwickelt war, um der Idee zu dienen, blieb ihr Ausdruck anfangs insofern spezifisch musikalisch, als man bei Gesängen, welche für die Oper bestimmt waren — ohne von den wunderlichen Dingen zu reden, welche uns die Geschichte von der Kirchenmusik erzählt —, die einzige Sorge auf die Musik verwandte und sich befriedigt fühlte, wenn ihr Sinn und Charakter nur so ungefähr und ganz allgemein den Worten entsprach. Das Bedürfnis nach wohllautenden Versen erwachte nur sehr allmählich und langsam. Die Vereinigung, welche man hie und da zwischen den äußerlichen Eigenschaften des Rhythmus und dem Wohlklang schöner Gedanken oder anmutiger Bilder in Versen antrifft, ist mehr als ein glücklicher Fund ihres Komponisten zu betrachten als eine mit Bewußtsein erstrebte Einheit.

Die Musiker waren in ihrem Wissen von unserer modernen Vielseitigkeit weit entfernt und meist unerfahren in Dingen, die außerhalb des Kreises ihrer Kunst lagen. Einerseits waren sie von den Studien, welche die ziemlich chaotische Masse von unentbehrlichen und schwer zu erlernenden Kenntnissen zu ihrer Bewältigung verlangte, ganz in Anspruch genommen, andererseits herrschte bei

ihnen ein ausschließliches, leidenschaftliches Gefühl, welches nicht lernte sich anders als durch die Inspirationen ihrer Kunst auszudrücken. Letztere erforderte außerdem noch anstrengende mechanische Übungen, so daß die Musiker gewissermaßen mit ihrem Verstand, ihrer Seele und ihrer Zeit sich in das Tonmeer versenken mußten, dessen Stürme und Herrlichkeiten in ihrem Geiste nur Raum für die nötigsten Angelegenheiten der Wirklichkeit ließen.

In dem Maße aber, als alle jene angehäuften Elemente sich in zusammenhängende Einzelteile trennten, in verschiedene Zweige sich sonderten, in gewisse Arten und Gattungen sich teilten, deren Kenntnis für die einen leichter zu erringen, für die anderen entbehrlicher ward, emanzipierten sich die Musiker mehr und mehr von der ausschließlichen Herrschaft ihrer Beschäftigung und hörten auf, gänzlich von derselben absorbiert zu sein.

Die nicht vorurteilslose Meinung, daß Menschen von Genie und Talent ihre Befähigung nicht nach verschiedenen Richtungen hin geltend machen können, die sich in dem Sprichwort: „Schuster, bleib' bei deinem Leisten!" ihren populären Ausdruck geschaffen hat, halten wir unsererseits nicht für gänzlich berechtigt. Genie und Talent, so augenscheinlich speziell beide sind, offenbaren sich immer nur in Köpfen, welche — abgesehen von ihrer Spezialität — gut organisiert sind. Selbst wenn sie ihre Fähigkeiten für andere Gegenstände als ihr eigentliches Fach nicht anwendeten und vernachlässigten, so beweisen die Biographien berühmter Männer hinlänglich, daß, wenn nicht Charakterfehler die Eigenschaften des Geistes verdunkelten, es gerade den ausgezeichnetsten Fachmenschen niemals an Vielseitigkeit gefehlt hat. Allmählich hörten auch die Musiker auf, ausschließlich in ihrer idealen Welt zu leben. Sie erreichten es, auch außerhalb der speziellen Ausübung ihrer Kunst und selbst bei denen, welche dem technischen Verständnis derselben fernstanden, für geistbegabte Menschen zu gelten. In unserer Zeit hat man nicht nur gänzlich aufgehört, die Musiker für seltene, kuriose Phänomene zu halten, die, halb Cherubim, halb Dummköpfe, den Sterblichen himmlische Gesänge bringen, im gewöhnlichen Leben mit der zweideutigsten Art oder mit der unzweideutigsten Mißachtung behandelt werden. Man erkennt sie

jetzt als Menschen an, welche gleich den anderen Menschenkindern der moralischen Verpflichtung, ihren Geist gründlich zu bilden und sich allgemeine und vielseitige Kenntnisse zu erwerben, nachkommen; man weiß, daß in ihrer Mitte manche sind, welche mit dem Wort ebenso gewandt als mit Tönen umzugehen wissen.

Gleichzeitig eignete sich allmählich die Musik alle literarischen Erzeugnisse jeder Form an. Im Theater, im Konzert, in vokalen und instrumentalen Kompositionen bemächtigt sie sich durch Übertragung, durch Auszüge, Mottos, Devisen, Titel, Programme aller Manifestationen der Poesie im Gedicht, im Drama, in der Lyrik, im Roman. Bis in das tiefste Altertum zurückgehend und nach Stoffen forschend, läßt sie sich kaum irgend ein Moment des poetischen Lebens entgehen. Den Völkern des Orients, wie denen des Okzidents, ringt sie Vorbilder und Farben zu ihren Tongebilden ab. Ein vollflutender magnetischer Strom verbindet Poesie und Musik, diese beiden Formen menschlichen Denkens und Fühlens. Und obwohl die Literatur, wie wir es erfahren mußten, sich noch immer eine gewisse Überlegenheit über die Musik und besonders über die Musiker anmaßt, so sieht sie sich bereits gezwungen, klingend an das Wappenschild ihrer alten Privilegien zu schlagen, um sie in Erinnerung zu bringen. Die musikalische Presse wird immer tätiger und wirbt geschickte Interpreten. Der Journalismus findet eine seiner ergiebigsten Quellen in der musikalischen Polemik, und die Repräsentanten verschiedener Parteien, Neuerer und Reaktionäre, schmieden sich wohlgeschweißte, feingearbeitete Waffen.

Dieses unmittelbarste Resultat der plötzlichen Erhöhung des geistigen Niveaus musikalischer Kunst sehen wir jedoch vor allem darin, daß von nun an Dichtungen, welche kein höheres Ziel verfolgen, als Silbenlaute dem Ausdrucke musikalischen Gefühles anzubequemen und der Intonation der Sänger singbaren Text zu liefern, den bedeutenden Komponisten nicht mehr genügen können, und diese für ihre musikalische Konzeption edlere Stoffe als bisher suchen.

Während sich Schuberts Genius an das Schönste und Beste wandte, was die deutsche Lyrik geschaffen hat, erfaßte Beethoven mit sicherem Griff die Tragödie selbst. Mag der Versuch uns auch

unvollkommen erscheinen, so war er dennoch von einer nachhaltigeren Wirkung als alle tastenden Verbesserungen, welche die Operntexte aus ihrer früheren Nichtigkeit erheben sollten. Schuberts Aufgabe ist im einzelnen vollständiger gelöst als die Beethovens. Nichtsdestoweniger war es dem Versuche desselben im „Egmont" vorbehalten, ein in weite Fernen treffender Pfeil zu sein, dessen Tragweite vielleicht der Genius, der ihn abschnellte, kaum geahnt hat. Wagner läßt sich nicht mehr nur daran genügen, Meisterwerke der Poesie teilweise für die Musik zu beanspruchen: er vindiziert unserer Zeit — jedoch mit anderen Formen und anderen Reichtümern — eine Renaissance der griechisch-dramatischen Kunst, eine Wiederherstellung jener unauflöslichen, normalen und beide Teile beglückenden Verbindung von Drama und Musik, welche ein gänzliches unvermeidliches Aufgehen der einen Kunst in die andere war.

Da wir, von „Egmont" sprechend, den Namen Richard Wagners zitiert haben, so sei zugleich daran erinnert, daß Wagner, noch ehe er musikalische Studien gemacht hatte, den Beruf zum Drama lebhaft in sich fühlte und in mehreren Tragödien, die er schrieb, Shakespeareschen Vorbildern nachrang. Eine Vorstellung des „Egmont" aber war es, die ihn plötzlich die ganze Gewalt und Kraft erkennen lehrte, durch welche die Musik den dramatischen Ausdruck zu erhöhen vermag. Alsbald reifte in ihm der Entschluß, sich der Tonkunst zu bemächtigen, um in einem Atemzug sich als Dichter und Musiker zu bezeugen. Bald ward es ihm klar, wie ungenügend der Anteil ist, welchen Beethoven der Musik am Drama gegeben, und wie sehr es den Zweck verfehlt, das ganze musikalische Interesse in Zwischenakte zusammen zu drängen, denen das durch antimusikalische Interessen abgespannte Publikum nur ein unaufmerksames, zerstreutes Ohr leiht.

„Antimusikalisch" sagten wir in bezug auf „Egmont", ein Ausdruck, welcher sicherlich dadurch, daß die hervortretendsten Vorzüge des Werkes sich vor allem an die Reflexionen wenden, gerechtfertigt erscheint. Die Regentin, Macchiavell, Alba, Oranien sind die gewichtigsten Charaktere des Stückes. Die Schönheiten dieser Gestalten jedoch dürften kaum zu denen gehören, welche

die Musik vorzugsweise aufsucht, um ihnen durch das ihr Eigene erhöhte Glorie zu geben. Außer den Szenen, in welchen die genannten Personen auftreten, sind diejenigen am treffendsten, in welchen der Dichter zur Darstellung bringt, welch eitel vergänglicher Schaum die Popularität ist, wieviel haltloser noch als selbst der Strohhalm, nach dem der in den Wellen Versinkende hascht.

Der eigentliche Charakter der Dichtung ist durchaus politischer Natur, wobei wir nicht übersehen, daß die in das Drama eingeflochtene Liebesepisode ihr hauptsächlich die Anziehungskraft verleiht. Sie ist es auch, welche den „Egmont“ dauernd auf dem Repertoire erhält; doch ist dies kein Grund, sie in den Augen derjenigen, welchen das Rührende nicht zugleich ein Beweis für das Vortreffliche ist, als den vorzüglicheren Teil des Stückes gelten zu lassen. Sankt Augustin definiert die Tugend als „Maß und Ordnung in der Liebe“. Dürfte man nicht annehmen, daß in Sachen der Kunst die Vollkommenheit als Maß und Ordnung im Schönen zu bezeichnen ist?

Um nun die mannigfaltigen Schönheiten, mit welchen Goethe den politischen Teil seiner Tragödie ausgestattet hat, richtig zu würdigen, muß man die Geschichte und die Personen jener Zeit genügend kennen. Gerade diese Kenntnis aber läßt eine Liebe, wie die zwischen Egmont und Klärchen, als einen unversöhnlichen Anachronismus in dem Leben Egmonts erscheinen. Die herrliche Szene in Walter Scotts Roman „Kenilworth“, in welcher das junge Mädchen den schönen Grafen im ganzen Glanze seines Hofkostümes bewundert, sich für den einzigen Gegenstand der Neigung des jungen Leicester hält, rührt uns innig. Die Altersverschiedenheit zwischen Egmont und Leicester jedoch führt eine ähnliche Verschiedenheit des Eindrucks mit sich wie die, welche die beiden Liebesszenen im Roman und in der Tragödie auf den Leser oder Zuschauer ausüben. Egmont, der zur Zeit seiner Liebe und der sein Leben endenden Katastrophe füglich einen Sohn im gleichen Alter haben könnte, wie Leicester in der Periode seines Liebesverhältnisses zu Amy Robsart, wird immer eine peinliche Dissonanz im Geiste des geschichtskundigen Zuschauers erregen, welcher sich fragt: wie ist es möglich, daß Egmont, ohne

als Familienhaupt auch nur für einen Augenblick der Seinen zu gedenken, so jugendlich leichtsinnig verliebt sein konnte?

Die der Darstellung des Liebesverhältnisses gewidmeten Szenen sind in ihrer Art gewiß eben so vortrefflich als die politischen. Nur die Zusammenstellung beider ist es, welche den notwendigen geistigen Einklang unangenehm stört. Dabei reißt uns die hingebende Anmut des geliebten Klärchens hin, und so lange wir ihn in ihrer Nähe erblicken, lieben wir ihn nicht minder als sie. Dieses Interesse verschwindet, wenn wir ihn Alba und Oranien gegenüber erblicken. Die Eigenschaften, die er dort entwickelt, gehören dem Jünglingsalter an. Wenn es betrübend ist, eine Frucht, noch ehe sie zur Reife kam, vom Wurm zernagt zu wissen, oder einen Jüngling zu sehen, welcher allen Glauben an menschliche Güte und Gerechtigkeit verloren hat: so gewährt ein in vollständig reifem Alter stehender und sich dabei einer unverzeihlichen Naivität hingebender Mann, welcher seiner eigenen Unklugheit, seinem chimärischen Vertrauen zum Opfer fällt, ein mindestens eben so peinliches Schauspiel. Egmont, dieser konstitutionelle Heros, welcher die Freiheit in den Zügen seines Klärchens träumt, erscheint uns in seiner arglosen Unerfahrenheit nur zu sehr als ein unreifer Jüngling. Nichtsdestoweniger fühlt sich das Publikum, welchem vereinzelte Gemütsbewegungen genügen, gerade von den Liebesszenen, von der Vision im Kerker angezogen, und die Bühnendirektionen geben diese Szenen vollständig, während sie bei ihren Aufführungen meistens mehrere wichtige Szenen des politischen Teils der Tragödie — trotzdem er der bedeutsamste ist — kürzen, oft Rollen, wie Margarete und Macchiavell (wie z. B. auf der Dresdener Bühne), gänzlich streichen.

So ließ auch Beethoven, der Strömung der Majorität folgend, die historische Seite des Stückes unbeachtet. Die reine und wahre Leidenschaft, wie sie in Klärchens Herzen glüht, und wie sie in den so ganz musikalischen Ausdruck in sich tragenden Liedern des Dichters emporsproßt, elektrisierte ihn, noch mehr vielleicht die Hingabe an die Freiheit, welche bei ihm zweifellos mit dem in jener Epoche so sehr geweckten und in seinem Herzen besonders lebendigen Gefühl deutsch-nationaler Unab-

hängigkeit zusammentraf. Dieses Gefühl erhebt sich besonders in der herrlichen Apotheose am Schluß der Ouvertüre.

Beethoven begann, indem er diese Fragmente komponierte, der Kunst einen neuen Weg zu eröffnen. Mit mächtiger Hand fällte er den ersten Baum eines bis dahin noch unbetretenen Waldes, ja er schlug, nachdem er das erste Hindernis hinweggeräumt und Hand an das Werk gelegt hatte, diesen Weg selbst ein. Die Welt sah ohne besondere Aufmerksamkeit diesem ersten Schritte zu. Die Zeiten aber kamen, in welchen die Kunst diesen Weg wandelte und bald nach ihm diese Bahnen hell gelichtet und geebnet fand.

Über Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum“.

So unzureichend auch der Anteil erscheint, welchen Beethoven der Musik am Drama gab, als er ihre Akzente mit der ganzen Kraft des Ausdruckes den tragischen Situationen des „Egmont“ von Goethe hinzufügte, so verband er dennoch seinen Namen unzertrennlich mit diesem Drama, welches wohl kaum irgendwo ohne die schwungvollen Tonglossen zur Aufführung kommt, mit welchen Beethoven es bereichert hat.

Der von ihm gemachte Versuch, seine Kunst mit dem Bedeutendsten, was das Drama besaß, zu verschmelzen, statt, wie es bis dahin geschehen, sich mit zerstückten, an verschiedene Personen verteilten und durch einen Notbehelf von dramatischer Handlung zusammengehaltenen lyrischen Ergüssen zu begnügen — der Versuch, Melpomenen selbst die Macht der Töne zu verleihen, war trotz seiner Befangenheit zu kühn, zu entschieden, als daß schon damals die Kritik sich die Halbheit desselben hätte zum Bewußtsein bringen können. Ehe sie ihr Für und Wider aussprechen konnte, bedurfte es vor allem des Verständnisses und der Besitznahme der Idee und des Faktums seitens der dieser Materie als kompetent nahestehenden Geister.

Ein minder titanischer Genius als Beethoven, aber ein mit äußerst zarter, feinfühlender und vollkommen gebildeter Intelligenz ausgestatteter Komponist, welcher in seiner Weise besonders auf die Annäherung und innigere Verschmelzung von Musik und

Literatur sehr fördernd eingewirkt hat und beide mit einer Art wohltätigen Zwanges in die gleiche Strömung leiten half, war Mendelssohn. Seine taktvolle Vorsicht gegenüber der Oper wurde von den zeitgenössischen Musikern so oft als Zaghaftigkeit oder Schwäche ausgelegt, bewies aber, wie sehr er die hohe Bedeutung jenes ersten Schrittes Beethovens erkannt hatte. Er bewies es nach zwei Seiten hin: einerseits durch sein mit größerem Erfolge gekröntes Betreten des von Beethoven eingeschlagenen Weges und andererseits, indem er dem aufregenden, prickelnden Drängen, sich zur Oper zu wenden, so lange mit Beharrlichkeit widerstand, bis er in Geibel einen Librettodichter gefunden hatte, mit welchem eine Verbindung zu gemeinsamem dramatischen Schaffen eine Art Sicherheit des künstlerischen Gelingens zu gewähren schien.

Mendelssohns sinniges Eingehen und Fortschreiten auf dem von Beethoven angebahnten Wege tritt noch aus der Wahl der von ihm mit Musik verbundenen dramatischen Stoffe hervor, welche nur auf Werke fiel, die der musikalischen Bearbeitung im großen Ganzen ein günstigeres Feld darboten als „Egmont". Er erkannte die Bedeutung der Chöre und wies durch seine „Athalia" und „Antigone" sowie durch seinen „Sommernachtstraum" die farblosen Stoffe zurück, welche der Reflexion angehören und überwiegend mit dem Verstand erfaßt sein wollen. Mit seiner Musik gewährt uns der „Sommernachtstraum" die Anschauung eines der kostbarsten, schillerndsten, selten gearbeiteten Kleinodien aus dem Schrein Shakespeares, dessen Pracht vervielfältigt widerscheint aus allem, was die Musik an zartem Schimmer, an ätherischem Glanz und eigentümlicher Glut ausstrahlt.

In seinem Gegenstand vollständiger als Beethoven aufgehend, setzte er durch Einführung der Chöre mit einem Sprung über die engen Grenzen hinweg, welche jener seiner musikalischen Betätigung am Drama gesetzt hatte. So gelang es ihm, sich nicht nur einem schon feststehenden Erfolge anzuschließen, sondern auch Vollkommeneres in dieser Gattung zu leisten und kraft seiner musikalischen Interpretation ein schönes Gedicht zu neuer Anerkennung zu bringen. Der „Sommernachtstraum" gibt uns ein

wohl kaum vordem dagewesenes Beispiel, daß ein Meisterwerk der Poesie sich ausschließlich an der leitenden Hand der Musik auf den Brettern akklimatisiert hat und durch sie mit Nachdruck in das Repertoire der Bühnen eingeführt worden ist. Diese Tatsache erinnert an eine bekannte Anekdote, die von Goethe und Beethoven erzählt wird. Als beide eines Tages zusammen spazieren gingen und viele Vorübergehende den Hut abnahmen, klagte Goethe, „wie lästig es doch oft werde, von so vielen gekannt zu sein". „„Vielleicht bin ich es, den man grüßt"", erwiderte Beethoven nicht ohne Malice. Auch bei der Aufführung des „Sommernachtstraumes" hören wir Thalia sich über die Last des Dankens für so viele Beifallszeichen beschweren und Euterpe lächelnd antworten: „Vielleicht bin ich es, die man grüßt."

Man kann den „Sommernachtstraum" nicht erwähnen, ohne mit Verwunderung dieses poetische Produkt zu betrachten, wo Shakespeare, von dessen Zyklopenhänden wir gewohnt sind, Granit, Marmor und Ton zu unvergänglich kolossalen Werken verarbeitet zu sehen, sich darin gefällt, wunderliche Geflechte aus feinstem Filigran zu winden, feingeschmiedete Goldkunstwerke in den Glanz der kostbarsten pietra dura der Poesie zu stellen und ihre kleine Figuren, deren Hauptreiz in ihrer vollendeten Niedlichkeit liegt, einzuarbeiten. Es gibt uns dieses Stück einen der subtilsten Beweise für die Macht des Genies, aus den verschiedenartigsten Elementen ein harmonisches Ganzes zu bilden; es zeigt uns, wie es die überraschendsten Übereinstimmungen, Ausgleichungen, Verwandtschaften herausfindet, um Substanzen aneinanderzureihen und zu verbinden, welche anfangs sich spröde abzustoßen scheinen und von dem geistigen Auge — ohngefähr wie man von unharmonischer Zusammenstellung von Farben zu sagen pflegt — als „schreiend" empfunden werden.

Betrachten wir zuerst die als gerechtfertigt und notwendig erscheinende Vereinigung dreier gänzlich verschiedener Handlungen, so werden uns sogleich drei schwierig zu verbindende Elemente entgegen treten: das Sentimentale, das Phantastische, das Komische — drei sehr ungleiche Zeiten der Gesellschaft: Altertum, Mittelalter, moderne Zeit — drei sehr ungleiche

Ausdrucksweisen des Schönen: Liebe, Einbildungskraft und Kunst. Alle diese bunten Fäden sind so sinnreich verkettet, daß es unmöglich sein würde, einen einzelnen dem Gewebe zu entziehen, ohne das Ganze zu entstellen.

Das Gefühl bildet in demjenigen Teil der Handlung das Hauptmotiv, welcher mit treffend künstlerischer Absicht zurück in das Altertum verlegt ist; denn das Gebaren des Herzens, wie es bei diesen Liebenden sich zeigt, ist der menschlichen Natur so innerlich eigen, daß es unabhängig von Zeit, Ort und Sitten auftritt. So wie hier glüht die Liebe junger Herzen unter allen Zonen, so entkeimen zu allen Zeiten Zärtlichkeit und Hingebung, Verschämtsein und Verzagen, Zorn und Eifersucht aus dem weiblichen Herzen, so wie hier floriert unter allen wechselnden Formen menschlicher Gesellschaft väterlicher Egoismus neben Härte, Habsucht und Ehrgeiz.

Das Phantastische entwickelt sich in dem ihm am besten zusagenden Medium: in dem Feenreich, dessen Idee im Mittelalter aus einer unwillkürlichen und unerwarteten Vermischung christlicher Anschauung mit nordisch-mytischer Erinnerung sich gebildet hat. Das „Häßliche", welches in griechischer Poesie und Kunst nur als eine Vereinigung von nicht sowohl aus heimischem Boden als aus der Fremde entstammten Symbolen erscheint, nimmt im Reiche des Phantastischen eine unbestrittene Stelle ein. Die „Laune" läßt es ohne Bedenken zu; denn sie gefällt sich in Kontrasten, welche ein unerklärlicher Zauber vor ihren Augen in anziehende Gegenstände verwandelt, in die sie sich nicht ihrer Eigenschaften wegen vernarrt, sondern aus Hang zu abwechselndem und mannigfachem Genuß, zu Absonderlichkeiten, wie sie nacheinander durch Liebesverdruß, Unbeständigkeit oder Neugier erzeugt werden.

Das Komische ist dem wirklichen Leben der Gegenwart entnommen. Diese Poltron-Naturen, kleinlich, materiell, plump und dumm-egoistisch, wie sie sind, kriechend gegenüber jeder Macht und aufgebläht wegen Verdiensten, die niemand anerkennt als sie selbst, kommen und gehen überall und zu allen Zeiten und geben den unverwüstlichen Stoff zum Komischen. Da sie individuell

gänzlichem Vergessen dediziert sind, so ist es notwendig sie mit dem Firnis gegenwärtiger Zustände zu überstreichen. Das „Alberne“ bedarf, um hervorzutreten, nur der oberflächlichsten Formen der Gesellschaft — Formen, die jedoch noch gegenwärtig sein müssen, wenn jenes dem Lachreiz dienen soll.

Wer früher daran gedacht hätte, drei voneinander gänzlich unabhängige Handlungen zu verketten, deren jede einer so durchaus verschiedenen Gattung und so weit auseinanderliegenden Epochen entlehnt ist, würde scheinbar der Kunst ein unmögliches Problem zu lösen zugemutet haben. Könige und Handwerker zusammenzubringen, die Herzenserlebnisse von zwei jungen, harmlosen Liebespaaren dem Zwist zweier leichter, flatterhafter, eigensinniger Genien beizugesellen, germanische Elfenwirtschaft mit antikem Heldenpathos in einem Kessel zu sieden: würde vor der gelungenen Ausführung dieses genialen Kunststücks als eine Personifizierung des Absurden erschienen sein. Aber das Genie weiß in einer glücklichen Verbindung von Kühnheit und Maß — einer Verbindung, die ihm selbst da selten fehlt, wo die Menge seinen raschen Aufflug für tollkühn hält — auch abgerissene Teile weit auseinander liegender Gesamtheiten, und Tonreihen aus den entferntesten Tonarten in ein homogenes Ganze, in wohltuende Harmonien zu verschmelzen.

Schon Shakespeare weiß durch reizend phantastische Bande, durch die feinste Schattierung der Farben, durch jenes unmerkliche Mischen von rosigen, ätherblauen und violetten Tinten, durch meisterhaft angelegte Übergänge und geisterquickende Assonanzen die beiden entgegengesetzten Pole Altertum und Mittelalter zu verbinden, indem er die ihnen geläufigsten Typen in Berührung bringt, bis dann Goethe beide in ihren entschiedensten Gegensätzen, in ihrer vollständig entfalteten Pracht, in ihrer Größe zusammenführt. Doch wie wäre es möglich, die kühne Konzeption dieser Idee sowie ihre glückliche Ausführung durch den britischen Poeten zu bewundern, den man sich mit einem in die Tiefe der Jahrhunderte spähenden Janushaupte vorstellen möchte, ohne zugleich den unverzeihlichen Anachronismus zu bemerken, dessen man sich auf deutschen Bühnen, wo man die antiken Personen

dieses Stückes in mittelalterliche Kostüme vermummt, schuldig macht! Auf welche Weise man auch das Stück zu Shakespeares Zeiten auf die Bühne gebracht haben mag: mit den Erfordernissen, Gewohnheiten und Hilfsmitteln, welche inzwischen der szenischen Kunst erwachsen sind, dürfen wir uns nicht an den Buchstaben der Tradition halten. Wir müssen ihren Geist erfassen. Welche Ursachen auch diesen Gebrauch eingeführt haben mögen: könnte Shakespeare heute wieder unter uns wandeln, so würde er sicherlich auf das energischste die Aufrechterhaltung des materiellen, sichtbaren Ausdruckes der Idee verlangen, welche ihm vorschwebte, als er die Hauptintrigue seines Stückes in das griechische Altertum verlegte.

Das Genie tut nichts ohne Grund.

Wäre dieser auch verborgen, hüllte es auch seine Gedanken in rätselhafte, schwer zu entziffernde Formeln, so dürfen wir trotzdem kein Jota an diesen Formeln ändern.

Je ungebräuchlicher sie sind, je dunkler ihr Sinn ist, um so weniger dürfen wir wagen, irgend etwas wegzunehmen oder hinzuzufügen. So, wie sie sind, haben wir sie unverletzt späteren Zeiten zu überliefern. Ihnen ist es vielleicht vorbehalten, dem Dasein solcher Sphinxe ein Ende zu bereiten. Goethe sagt, daß er in sein erhabenstes Werk, den „Faust", viel hineingeheimnist habe. Jeder Künstler, jeder Poet haucht seinem Werke den Duft eines unausgesprochenen Gedankens ein, welcher von dem Gefühl früher erfaßt wird, als der Verstand ihn definieren kann.

Hüte man sich darum, mit täppischem Finger auch nur ein Atom des Farbenstaubes zu zerstören, welcher mit zu dem Ganzen einer geistigen Blüte gehört.

Warum hat Shakespeare gerade die Namen Athen, Theseus, Hippolyta gewählt, die er doch so leicht mit anderen hätte vertauschen können? Sicherlich nicht ohne Grund. Man macht diese Namen aber zu abgebrochenen Dissonanzen, wenn man sie ihrer Attribute entkleidet. Kostüme und Architekturen dürfen infolgedessen nicht anders als im griechischen Stil hergestellt werden. Ebenso sind für die Elfen nur Phantasiekleidungen passend, welche soviel als möglich Pflanzengestaltungen und dem Kostüme

derjenigen Zeit, deren Ideen ihnen Leben gaben, anzupassen sind; ebenso ist drittens das Kostüm der Arbeiter durchaus mit dem gegenwärtig gebräuchlichen in Übereinstimmung zu bringen, da der Dichter schon durch ihre Namen andeutet, daß sie der Gegenwart, ihrem Jetzt und Später, angehören sollen.

Die Nuancen der verschiedenen Epochen liegen für gute Augen zu klar am Tage, als daß man ihr Hervorheben in der Darstellung vernachlässigen dürfte. Auch wäre es unrichtig, annehmen zu wollen, daß die Namen Theseus und Hippolyta nur als Anklänge an die mythologischen Gewohnheiten der italienischen Poesie zu betrachten seien; denn Shakespeare hat sie nirgends von dem Gebiet der gesunden Vernunft Besitz nehmen lassen, wie es hier hätte geschehen können, wenn nicht eine leitende Idee ihr prismatisches Band um alle diese Verschiedenheiten geschlungen, und nicht die poetische Phantasie — diese geheime Ordnerin des scheinbar Verwirrten — alles in ein und denselben magischen Schleier gehüllt hätte.

Wenige Organisationen sind derartig begabt, um das Schöne in seinen drei hauptsächlichsten Manifestationen zu empfinden und, wir möchten sagen, auszudrücken: in Gefühl und Leidenschaft, wie unser Herz sie empfindet; in Poesie und symbolischem Mythus, wie unser Geist sie erfaßt; in Typen und Bildern der edelsten und besten Triebe des Menschen, wie sie durch die Kunst dargestellt und verkörpert werden — mit anderen Worten: das zu lieben, was über das gewöhnliche Gute hinausgeht, Poesie zu verstehen und Kunst zu schaffen.

Liebe, Einbildungskraft und Kunst. Wenige Formen der Kunst sind fähig, Gefühle und Leidenschaften, wie sie im realen Dasein zum Ausdruck kommen, zu schildern und ihre Darstellung einesteils in Gestalten, wie die rege Phantasie des Volkes sie ihnen leiht, zu geben und andernteils mit dem Verfahren zu verbinden, welches die Kunst anwendet, um sie den ihr eigenen Formen anzueignen. Shakespeare hat alle diese Einzelheiten vereinigt, deren innige Verwandtschaft sich unter einer scheinbaren Entfernung verbirgt. Er hat das Gefühl und besonders die Liebe in ihrem unmittelbaren Einwirken auf das Leben geschildert und in

den Geschicken seiner Hauptpersonen den Einfluß jener geheimnisvollen, überirdischen Wesen, mit welchen die Einbildung der Menschen sich stets beschäftigt hat, sichtbar werden lassen und alle Konturen auf das zarteste gemischt, ja mit dem leichtesten, duftigsten Crayon hingeworfen. Und mitten in alle diese Bilder stellt er mit ebenso natürlicher als überraschender Nonchalance die Darstellung des unbeholfenen Treibens, der rohen und ungehobelten Anfänge, aus denen die Kunst sich losringt.

Obwohl es hier nur auf die dramatische Kunst abgesehen ist, können doch sämtliche Künstler ein allgemeines Bild der bitteren, widerwärtigen Schwierigkeiten herausfinden, auf welche das Reproduzieren, wie das Schaffen eines jeden Kunstwerkes stößt. Überall muß die Poesie, der Gedanke, mit dem Handwerk, mit den Handlangern, welche sie verkörpern sollen, sowie mit den diesen von ihrer untergeordneten Natur in den Weg gelegten Hindernissen kämpfen, um sich so mit Mühseligkeiten — deren Vielseitigkeit nur sie allein kennen — die Werkzeuge zu bilden, deren sie bedürfen.

Mendelssohn hat mit sicherem Takt die Stellen des Werkes herausgefunden, an welchen die Musik mit kräftigender und verfeinernder Würze den Reiz des Ganzen erhöhen konnte. Er ließ seine Kunst den richtigst gemessenen Anteil am Stücke nehmen. Seine Ouvertüre schwingt sich durch ihre pikante Originalität, durch Ebenmaß und Wohlklang im organischen Verschmelzen heterogener Elemente, sowie durch Anmut und Frische vollständig auf die Höhe der Dichtung. Man gedenke nur der Akkorde der Bläser am Anfang und am Schluß! Gleichen sie nicht leise sinkenden und wieder sich hebenden Augenlidern, zwischen deren Sinken und Heben eine anmutige Traumwelt der lieblichsten Kontraste gestellt ist? In diesen Kontrasten begegnen sich die von uns oben bezeichneten Elemente des Sentimentalen, Phantastischen und Komischen, jedes einzelne meisterhaft charakterisiert und doch untereinander von zarten Schönheitslinien umschlungen.

Mendelssohns Talent schmiegte sich vollkommen der heiteren, schalkhaften, bezauberten und bezaubernden Atmosphäre an, in welcher sich diese überaus sinnreiche Komposition Shakespeares bewegt. Es sagte ihm sehr zu, diese zauberischen Elfen zu schildern

und in ihren kosenden, zwitschernden Gesang das Hineinbrüllen des Esels vernehmen zu lassen, ohne daß wir anders dabei verstimmt würden, als wenn in feinen geistigen Kreisen ein zweibeiniger Esel hie und da auch seine Stimme erhebt. Kein Musiker war so wie er dazu befähigt, die zärtliche, aber in einer gewissen Äußerlichkeit befangene Sentimentalität dieser Liebenden in die Musik zu übertragen, wie er es im dritten Zwischenakt, in einer Art schön instrumentierten Liedes ohne Worte, getan hat; keiner konnte wie er den Regenbogenduft, den Perlmutterschimmer dieser kleinen Kobolde schildern, die glänzende Emphase eines hochzeitlichen Hoffestes wiedergeben.

Mendelssohns Werk verdient den Beifall, welcher ihm überall zuteil wird. Er mag als ein schlagender Gegenbeweis gegen den etwas hofmeisterlich ausgesprochenen Tadel des anerkannten Historikers dienen, und man kann überdies hinzufügen, daß ohne die Musik Mendelssohns eine der schönsten Blumen aus dem Strauß, welcher Shakespeares Septer umblüht, schwerlich dem Publikum zugänglich genug geworden wäre, um sie als stehende Vorstellung des Repertoires fort und fort frisch zu erhalten.

Schuberts „Alfons und Estrella“.

Dies Werk wurde 1818, zehn Jahre vor dem Tode des Komponisten, geschrieben und zum erstenmal 1854 in Weimar — also sechsunddreißig Jahre nach seiner Entstehung — aufgeführt.

Welche große Aufgabe Schubert in der musikalischen Kunst gelöst hat, wie sein Leben gleichsam aufging in der Tondichtung, ist bekannt. Während das Schaffen für manche Künstler nur eine ganz episodische Beschäftigung ihres durch allen möglichen Sturm und Drang und persönliche Nebentätigkeiten absorbierten Lebens ist, andere über mühsam ausgearbeiteten Werken grübeln, diese demselben nur einige Stunden des Tages, jene nur einige Jahre widmen, hatte sich Schubert der wirklichen Welt, dem Treiben persönlicher Leidenschaft, gleichsam seinem eigenen individuellen Leben entzogen, um einzig nur Poesie zu erstreben — Musik zu atmen. An ihrem Duft hing der Hauch seiner Seele,

und seine Lebenskraft schien in vollem Ergusse seiner Feder zu entströmen. So verdoppelte sich für ihn die Zeit. Jahre drängten sich in Monden zusammen, und wiewohl er frühe der Kunst entrissen wurde, ward es ihm beschieden, die Reife seines Genius zu erleben. Denn die letzten zehn Jahre seines Wirkens wiegen durch Zahl und Bedeutung der geschaffenen Werke das Dreifache im Leben eines anderen Komponisten auf. Diese seine letzte Lebensepoche war für ihn die erfahrungsreichste: sie brachte ihm die Natur und Tragweite seines eigenen Genius zur Erfassung.

Sein Werk „Alfons und Estrella" darf demnach als ein Produkt seiner Jugend gelten, dessen Schwächen sich noch außerdem durch die Schnelligkeit erklären, mit welcher er dabei zu Werke ging. Sie ließ ihm nicht lange Zeit, den Plan seiner Produktionen zu überlegen, diese während der Arbeit oder nach ihrer Vollendung sorglich zu feilen oder sich von dem Verhältnis Rechenschaft zu geben, in welchem sie zur vergangenen und gegenwärtigen Kunst stehen mochten. Rasch seiner Inspiration folgend, gab er den in seiner Seele glühenden Gefühlen unmittelbar Ausdruck. Wie am Feuer eines edlen Weines belebte er an großer Poesie seinen Enthusiasmus und fand nur Genuß, wenn er in göttliche Gesänge die Überfülle seines geistigen und poetischen Lebens ausströmen konnte.

Man findet sich schwer in die Voraussetzung, daß ein wie Schubert an substantiell feine, poetische Nahrung gewöhnter Geist die Unzulänglichkeit des gewählten Libretto nicht hätte bemerken sollen. Wie er aber die warm und lebendig aus der Lyrik geschöpften Eindrücke wiederzugeben pflegte, ohne die literarische Konzeption seines Gegenstandes — abgesehen von den in den Versen ausgesprochenen Gefühlen — untersucht zu haben, so ging er auch an die Komposition seiner Oper, ohne die Dichtung auch nur ausnahmsweise einer Kritik zu unterziehen. Ohnedies sah er ja tagtäglich italienische Opern mit den mittelmäßigsten Texten große Erfolge feiern. Wie leicht war es da, dem Irrtum zu verfallen, daß die Geringfügigkeit des literarischen Wertes ein unvermeidliches Übel der Opernbücher sei, ohne sich über den Grund desselben lange den Kopf zu zerbrechen! Von den literarischen

Heroen seiner Zeit durfte er kein Textbuch erwarten; er lebte ohne nähere Berührung mit ihnen. Es ist übrigens zweifelhaft, ob ihm selbst im glücklichsten Fall diese ein Libretto geliefert haben würden, welches ihm die Mängel des zu komponierenden aufgedeckt hätte. Wenn man sich die poetischen Unterlagen jener Zeit, die selbst ein Goethe für Opern oder Kantaten bestimmte, betrachtet, kann man sich überzeugen, wie abfertigend höchst begabte Poeten die für Musik bestimmten Stoffe damals behandelten.

Schubert lebte in zu bescheidener, ruhmloser Zurückgezogenheit, um bis zu den beneideten Regionen namhafter Komponisten vorzudringen. „Alfons und Estrella“ ist niemals aufgeführt noch publiziert worden. Wäre diese Oper aufgeführt worden, so hätte sie vielleicht gefallen und ihn schneller zu einer Berühmtheit gelangen lassen als seine genialeren, aber nur langsam sich geltend machenden Lieder. Die dramatischen Anforderungen waren noch nicht zu solcher Entwickelung vorgeschritten, daß das Gedicht der vorigen Generation ebenso unverzeihlich fade hätte erscheinen können als der unserigen. Die Literatur des französischen Kaiserreiches hatte den Geschmack für idyllische Situationen, unverhoffte Wiedererkennungsszenen, Entwickelungen zu allgemeiner Zufriedenheit, für ein Gemisch von militärischen Schicksalswirren und eklogischen Szenen verbreitet. Gestürzte Königreiche, zärtliche Liebe übten täglich Einfluß auf ihre gegenseitigen Geschicke, und diese Ereignisse vermischten sich damals mit der Wirklichkeit. Paris fand in jener Zeit großes Gefallen an den Battuécas der Mme de Genlis und der darin enthaltenen Schilderung eines in den spanischen Sierren verborgen lebenden Volkes, ganz wie jenes, welches in Schuberts Oper von dem entthronten König Froila zu pastoralem Glück erzogen wird.

An melodischem Wert wiegt Schuberts Oper jede von den damals so beliebten Opern von Gyrowetz, Winter oder Weigl auf. Ebenso aber wie die Werke der genannten Komponisten heute von der Bühne fast gänzlich verschwunden sind, so läßt sich auch die Aufführung von „Alfons und Estrella“ nur als ein Akt der Pietät ansehen: sie ist die Erledigung einer Ehrenschuld an fremde Erben, dem Gläubiger zu seinen Lebzeiten nicht

entrichtet. Wäre das Werk zur Zeit seines Entstehens gegeben worden, so würde es schwerlich eine Auferstehung gefeiert haben. Da es aber unter Ungerechtigkeit zu leiden hatte, so ist es Sache der Künstler, es als ein historisches Faktum, welches Veranlassung zu interessanten Beobachtungen geben kann, der Öffentlichkeit vorzuführen.

Die Oper selbst ist vom Anfang bis zum Ende edel gehalten. Sie besitzt viel Graziöses und Anmutiges und verrät stets den bedeutenden Komponisten. Nur eines fehlt ihr: das dramatische Element.

Der in kleinerem Rahmen so große Schubert büßt in weiterem Raume viel von seiner natürlichen Größe ein. Er erfüllte die wichtige Mission, das Niveau der lyrischen Komposition zu erhöhen, ihm eine ungeahnte künstlerische Bedeutung zu geben und es den höchsten Kunstgattungen gleichberechtigt an die Seite zu stellen. Während er aber die Formverhältnisse der Lyrik erweiterte, gingen die der Szene über seine Kräfte und hätten sie vielleicht erdrückt. In ein zu breites Bett geleitet, verlor der reiche, mächtige Strom seiner Melodien an Tiefe. Man möchte sagen, daß die Strahlen seines Genies mehr Intensität als Tragweite hatten und zu sehr aus der Ferne auf die Bühne fielen, als daß die von ihnen getroffenen Gegenstände den zum Hervortreten so notwendigen Schatten hätten werfen können, und so seine Oper mit Peter Schlemihl vergleichen lassen, der dieses zur Wirklichkeit der Körper so unentbehrlichen Eigentums beraubt war. So ist auch hier melodisches Wesen in Wahrheit und Realität vorhanden, wie Peter Schlemihls lebendige Person, und doch ist man versucht, sein Dasein zu bezweifeln, weil es den unentbehrlichen Schatten nicht wirft.

Allerdings war das Libretto zu keiner szenischen Entwickelung geeignet. Trotzdem ließe sich fragen: ob Schubert selbst aus einem besseren Sujet Besseres gemacht haben würde? Denn obwohl er seinen vollen melodischen Gesang in diese Oper ergoß, so läßt er doch dramatische Zeichnung und deklamatorischen Ausdruck überall vermissen. Wer noch der Belege dafür bedarf, in wie verschiedenartigen Verhältnissen sich der lyrische und der

dramatische Tondichter bewegt, und wie kindisch die allgemein geltende Meinung ist, daß man mit allen musikalischen Fachkenntnissen auch zugleich die nötigen Eigenschaften zum Opernkomponisten besitzen müsse, kann hier einen solchen finden. Wir sehen nicht nur einen bedeutenden Musiker, sondern einen zugleich seltenbegabten Tondichter die Bedingungen szenischer Wirksamkeit ganz und gar verkennen und uns zu dem Zweifel berechtigen, ob er sie jemals vollständig erfüllt haben würde, da seine Versuche für die Bühne, unter welchen „Alfons und Estrella“ wenn nicht der letzte, doch der bedeutendste ist, unsere Ansicht unterstützen.

Wir am wenigsten möchten reichbegabten Organisationen die Fähigkeit absprechen, die ungleichsten Leidenschaften und Gefühle in den verschiedensten Formen einer Kunst, selbst in verschiedenen Künsten auszudrücken. Wir haben immer prinzipiell gegen die gewöhnliche Manier protestiert, mit welcher man die Künstler nach gewissen Systemen in Kategorien teilt und dann solchen Werken vorurteilsvoll entgegentritt, die einer anderen Gattung als der früher mit Glück von ihnen kultivierten angehören. Ohne uns auf das Beispiel eines Mozart oder Michelangelo und anderer zu stützen, werden wir nie zugeben, daß man Künstler wie Kaufläden oder Städte klassifiziert, die durch irgendwelche Lebensmittel oder Leckerbissen, diese durch ihre Weine, jene durch ihre Käse, die eine durch ihre Pasteten, die andere durch Zuckerwaren, berühmt sind. Trotzdem wäre es unnütz, verkennen zu wollen, daß ein Genie nicht immer die Fähigkeit besitzt, alle Formen einer Kunst gleich bedeutend zu meistern. Wie die tausend Formen der Natur und wie die tausend Gefühle in unserer Brust, so haben alle einzelnen Kunstformen ihr berechtigtes Dasein, und jede wird unter dem mächtigen Hauch eines speziell begabten Genies zur glänzendsten und vollsten Entfaltung ihrer Blüte gelangen. Wir bewunderten in Chopin das Beispiel einer außerordentlichen Fähigkeit, die sich in dem ihr entsprechenden Rahmen zu beschränken wußte. Ähnlich ist es mit Schubert. In seiner arbeitsreichen Laufbahn können die dramatischen und symphonischen Versuche nur als akzessorisch betrachtet werden. Besonders hatte

das Theater für seinen Blick einen zu ausgedehnten Raum, und für seine plötzliche, unmittelbare Inspiration war das Gewebe, welches die Bühne erfordert, zu kompliziert.

Ein anderes ist es: Gefühle in begrenzte, aber scharf ausgeprägte Konturen, in sympathische, aber kurze Formeln, in energische, aber gedrängte Ausdrucksweisen, die man „Aphorismen des Herzens" nennen möchte, zu fassen — ein anderes: Gefühle erdichteten Personen zu inkarnieren, diese Personen bei widersprechenden Handlungen einen folgerichtigen, festen Charakter bewahren zu lassen, ihnen in komplizierten Situationen die natürliche eindringliche Sprache und den wahren Akzent zu geben, durch welchen sich inmitten ihrer Kämpfe die Leidenschaften charakterisieren. Schubert hatte die Gabe, lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisieren. Er verstand die ganze Quintessenz von Gefühl, alle leidenschaftliche Attraktion aus Gedichten kleineren Umfanges zu entwickeln. Den in wenigen Versen oft mehr geoffenbarten als geschilderten Schmerzen, Freuden und Empfindungen wußte er eine solche Gewalt des Ausdruckes, solch blendenden Glanz, durchdringende Intensität, wunderbare Zartheit und Farbenschmelz zu geben, daß wir wähnen, sie vor unseren Augen emporflammen, von unserer Seele Besitz nehmen zu sehen. Wir stehen ganz unter dem wonnigen oder bitteren Nachgeschmack der Eindrücke, die er gleichsam wie Tropfen eines Elixiers in unsere Herzen träufelt. In dem kurzen Spielraum eines Liedes macht er uns zu Zuschauern rascher, aber tödlicher Konflikte. Er läßt uns die gebrochenen Seufzer und rinnenden Tränen der Agonie hören und sehen, er läßt uns den wallenden Pulsschlag beglückter Liebe fühlen, er führt uns durch alle Not und Trauer trostloser Schmerzen oder hebt uns hinauf in die Regionen des Idealen und Unendlichen. Hätte er aber in ausgedehntem Rahmen durch eine erhöhte Stufenleiter seiner Personen dasselbe Ziel erreicht?

Moralische Organisationen sind wie physische verschieden, geistige Eigenschaften und Vorzüge ebenso mannigfach als körperliche. Bald ist das Auge mehr, bald weniger scharf und durchdringend; bald das Gehör mehr, bald weniger fein und richtig; bei dem einen sind die Muskeln, bei dem anderen die Nerven besser

entwickelt. In einem Gemüt ist Melancholie, Träumerei, Gefühl vorherrschend, im anderen Nachdenken, Kombination, Berechnung; hier lebhafte, vorübergehende, dort verschlossene, dauernde Leidenschaftlichkeit. Diese sind, einsaitigen Instrumenten gleich, voll Einfachheit, jene bilden einen ganzen harmonischen Akkord. Die letzten sind die seltensten. Nur ihnen ist es verliehen, selbst das scheinbar sich Ausschließende in sich zu schließen, die heterogensten Eigenschaften zu verbinden und zugleich unmittelbar und reflektiert, begeistert und gelehrt, gewaltsam und sanft, lebhaft und tief zu sein. Wer die Bühne zu seinem Bereich wählen will, muß in die Reihe der letzten gehören. Denn während die Lyrik größtenteils Sache der Subjektivität ist, verlangen dramatische Werke Objektivierung von Charakteren und Handlungen. So mag es eher vorkommen, daß ein dramatischer Dichter sich als Lyriker auszeichnet, als daß eine lyrische Natur sich mit nachhaltigem Erfolg dramatischer Elemente bemächtigt. Besonders seitdem vom Musiker zur Beherrschung der Szene alle Eigenschaften des Tragikers verlangt werden, wird man unter uns eben so selten als unter den Schriftstellern Talente finden, welche mit den hierzu erforderlichen Geistesvorzügen ausgestattet sind. Ein ernstliches Prüfen der Kräfte vor dem Ergreifen dramatischer Arbeiten wird sich immer mehr als dringende Notwendigkeit erweisen.

Schuberts Bestimmung war, indirekt der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch, daß er in noch höher potenzierter Weise, als Gluck es getan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisierte er die Deklamation, erleichterte ihr Eingang und Verständnis, und indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte und letztere mit den pathetischen Akzenten durchdrang, naturalisierte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper und flößte uns den Widerwillen,

um nicht zu sagen: Ekel gegen Gesang ein, der sich an schlechte, herz- und geistlose Verse hängt.

Schubert war eine Natur von reinstem Klang, voll Mark und Leben; er glühte von göttlichem Feuer und war gesalbt vom Chrisam des Geistes. Aber seine himmlische Muse mit dem in den Wolken verlorenen Blick ließ am liebsten die Falten ihres Azurmantels über Äthergefilde, Wälder und Berge wehen, in denen sie mit launischem Schritt bald sinnend, bald hüpfend umherirrte, und war der künstlich gewundenen Pfade unkundig, auf welchen die dramatische Muse vorsichtig zwischen Kulissen und Lampenreihen einherwandelt. Seine geflügelte Strophe fühlte ein unheimliches Bangen vor dem Rasseln des Maschinen- und Räderwerks. Er ist eher dem Bergstrome zu vergleichen, der sich losreißt von der Brust schneeiger Gipfel und in jähem, schäumendem Wassersturz mit tausend buntfunkelnden Tropfen den Felsenabhang netzt, als dem majestätischen Fluß, der die Ebenen befeuchtet und der Dome Bild in seinem Spiegel verdoppelt.

Er ist und bleibt groß in der Kunst, weil in ihr wie in der Natur Größe, Noblesse und Erhabenheit nicht nach materiellen Dimensionen gemessen wird, weil ihre Schöpfungen nicht mit Maß und Gewicht von Handelsprodukten gewogen werden, sondern nach jenen körperlosen Gesetzen, deren Geheimnis der menschliche Geist besitzt, ohne es entschleiern zu können.

Mozart.

Bei Gelegenheit seiner hundertjährigen Feier in Wien. 1856.

Das hundertjährige Jubiläum der Geburt Mozarts rückt immer näher heran; im Norden wie im Süden, überall, wo „die deutsche Zunge klingt", wird dieser Tag feierlich begangen. Das geistige Bild eines Mannes, dem Deutschlands Walhalla mit Stolz ihre Pforten geöffnet, wird uns an ihm herrlicher und gleichsam festlich geschmückt entgegentreten. Sicherlich, in jeder Stadt, so klein sie sei, wird man, falls sie überhaupt ein Theater oder einen Gesangverein besitzt, dessen schwache Kräfte es nur irgend er-

lauben, diese zu einer möglichst würdigen Feier des großen Genius vereinen, welcher seit drei Menschenaltern alle Theater und Gesangvereine seines Landes mit seinen Werken bereichert und mit ihnen Tausende und aber Tausende von Menschen erfreut und entzückt hat.

Gerade die Residenz Wien, an welche Mozart sich mit so ausschließlicher Vorliebe gefesselt fühlte, daß alle Verlockungen eines persönlichen Interesses — zu deren Berücksichtigung seine oft betrübenden Lebensverhältnisse ihn wohl berechtigt haben würden — nichts fruchteten, und er selbst große Anerbietungen ausschlug, um ihr die Erbschaft seines Ruhmes ungeschmälert zu hinterlassen, gerade Wien muß sein Andenken mit größerem Aufwand und größerem Glanz feiern, als irgend eine andere Stadt, und die Behörden der Kaiserstadt haben anerkennenswerterweise eine seinem Genie von Rechts wegen gebührende Feier, deren Bedeutung durch die damit verbundene einstimmige Bewunderung und Verehrung für den Verherrlichten noch erhöht wird, unter ihren Schutz genommen.

Hundert Jahre sind erst dahingegangen, seit Mozart das Licht der Welt erblickt hat. So verschieden auch die Gesichtspunkte bezüglich der Richtung sein mögen, welche die Kunst nach ihrer so schnell gediehenen, nur diesen Zeitraum umfassenden Entwickelung in Zukunft zu verfolgen haben wird, so berechtigt selbst der von verschiedenen Seiten erhobene Protest gegen den Mißbrauch erscheinen mag, welchen ein fanatischer, der Vergangenheit gewidmeter Kultus mit sich führt, dessen abergläubische Abgötterei nur dazu beiträgt, eine heftige, der Autorität der Meister mehr als die kühnsten Neuerungsversuche schadende Opposition zu nähren — denn schließlich sind letztere doch nur eine Weiterentwickelung der von jenen betretenen Bahnen —: alle vereinigen sich, sobald es gilt, den Meister zu verherrlichen, welcher von allen Musikern der glücklichste und kühnste Erfinder seiner Zeit war, welcher mit dem größten Erfolge schöpferisch zu gestalten, zu entdecken, zu erneuern wagte und mit jedem neuen Versuch sein Ziel erreichte.

Allerdings — die bitteren Erfahrungen aller Edeln und Kühnen, die als Avantgarde des Fortschrittes die gefahrvollsten und schwie-

rigsten Posten besetzen, blieben auch ihm nicht erspart — so wenig erspart, daß man sich fragt, ob sie nicht vielleicht dazu beigetragen haben, ein so kostbares Leben zu verkürzen. Man muß die Schmerzen und Wonnen des schaffenden Künstlers — seine Misère — kennen und erfahren haben, um zu begreifen, was auch er, dieser jetzt von allen bewunderte große Meister, zu leiden hatte. Hier zerrissen die Künstler seine Quartette als „unspielbar"; dort sagte man: „zuviel Schwierigkeiten, zuviel Noten"! Bald wurde ihm die Partitur seines „Don Juan" mit der Zumutung zurückgeschickt, die „harmonischen Fehler" zu korrigieren, bald war er genötigt, sich den Forderungen eines Schikaneder bei der Komposition seiner „Zauberflöte" anzubequemen. Wie jedes große Genie, mußte auch er zur Erfüllung seiner Mission leiden und dulden, doch ohne das tröstende Beispiel einer wenn auch späten, aber unausbleiblichen Gerechtigkeit vor Augen zu haben, welche die Nachwelt den wahrhaften Überzeugungen, der Standhaftigkeit, den Anstrengungen und gewissenhaften Arbeiten der Künstler früher oder später immer doch angedeihen läßt.

Welcher Musiker stimmt nicht mit ganzer Seele ein bei dem Triumph dieses Genies, dem wir den größten Teil dessen, was wir als Musiker sind, zu verdanken haben, — dieses Meisters, der vor allen anderen mit der größten Fülle, dem staunenswertesten Reichtum, der wunderbarsten Elastizität, der herrlichsten Verbindung der verschiedensten, sogar oft einander sich ausschließenden Eigenschaften, mit der schönsten Harmonie von Adel und Grazie, von Erfindung und Kombination, von Leidenschaft und Beherrschung, von Majestät und Zartheit begabt war?

Die Vielseitigkeit seines Genies hat sich auf alle Zweige der Kunst erstreckt, selbst die Virtuosität nicht ausgenommen, welche er im Verhältnis zu der damaligen Technik bis zur höchsten Höhe steigerte — ein Verdienst, das bei der Feier seines Andenkens nicht mit Stillschweigen übergangen werden darf. Kann seine Virtuosität auch nicht mehr unmittelbar von uns empfunden werden, so besitzt sie dennoch einen Anteil an dem Einfluß, den Mozart auf seine Zeitgenossen, sowie auf seine Nachfolger ausgeübt hat. Für Beethoven, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Spohr

und andere war sie ein Vorbild, wie er ein solches für sich in Bach und Händel gefunden hatte. Hierin liegt zugleich ein Beweis, daß ebenso, wie ein Komponist das Bedeutendste hervorbringen kann, ohne auch die Gaben des ausübenden Künstlers zu besitzen, er mit denselben der anderen nicht verlustig geht, und daß umgekehrt das Genie des reproduzierenden Künstlers, trotzdem es das Geschaffene zum Ausdruck bringt, sehr wohl mit dem Genie des Schaffens vereinigt auftreten kann.

Die überströmende Quelle seiner Phantasie, welche während der kurzen Spanne seines Lebens der Kunst so zahlreiche Schätze hinterlassen hat —, die unerschöpfliche Verve seiner poetischen Ader, welche, weit davon entfernt, durch ihre Ergiebigkeit zu verarmen und zu versanden, im Gegenteil während ihres Ausbreitens noch höher schwoll —, das Glück, mit dem er jeden von ihm berührten Zweig der Kunst zu einem bemerkenswerten Fortschritt entfaltete und gleichsam wie mit einem Zauberstab fast dürre Äste in Stämme voll frischen Saftes und Lebens verwandelte, so daß sie plötzlich zugleich Blumen und Früchte hervorbrachten wie der Balim-Gasan-Baum von Malabar, der ein Gegenstand der Anbetung und Pilgerschaft für die Eingeborenen, von seinem ersten Emporsprossen an Blüte und Frucht nebeneinander ohne Ende trägt —, sein rasches psychologisches Verständnis, seine beständige Objektivität, sein divinatorischer Blick in Wahl und Verwendung der Mittel —: alles das bezeichnet Mozart als eines der Wesen, welche die Natur in einer Feierstimmung aus ihren schönsten Stoffen schafft, hier so herrlich geschaffen hatte, daß man angesichts der Tragweite der Intelligenz dieser Wesen an den Mythus der Griechen glauben möchte, welcher sie über die anderen Sterblichen einer höheren, der Gattung der Halbgötter, einreihte.

Mozarts unendliches Verdienst um die Kunst, welches alle übrigen zusammenfaßt, besteht in ihrem Einpflanzen in das soziale Leben, wo sie fortan als ein Element der geistigen Bildung die Kluft ausfüllen soll, welche die gelehrte von der naiven Musik trennte; es besteht in der innigen Verschmelzung und Vereinigung der Melodie, dieses instinktiven Naturerzeugnisses des musikalischen Volksgeistes, mit der

Harmonie, dieser durch hundertjährige Arbeit unserer Meister ruhmvoll geschaffenen Wissenschaft.

Letztere lief Gefahr, der hundertblätterigen Gartenrose gleich in ihrer reichen Schönheit unfruchtbar zu bleiben. Mozart fand das Geheimnis, ihr die Fruchtbarkeit des bescheidenen Heideröschens mitzuteilen. Die Harmonie fühlte wie Faust das Vermodern in dem Bücherstaube und dem Dunkel ihrer Werkstätte: Mozart gab ihr eine zweite Jugend, weise und erfahren, aber frei in allen ihren Wegen und Bewegungen — eine Jugend, der weder das Plötzliche der Laune und die Üppigkeit der Phantasie noch der Übermut natürlicher Lust, weder die reinen Empfindungen des Herzens noch die Rührung der Unschuld, weder der großartige Traum lebendig erregter Einbildungskraft noch die mutvolle Energie ihrer Durcharbeitung fehlt. Mit Mozart beginnt ein neues Zeitalter für die Musik, jene Zeit des sinnlichen Wohlklangs und Genusses im Verein mit glänzenden Taten, jene so reizvolle Zeit, wo der Gedanke im Besitz seiner ganzen Reife noch den Hauch seiner Jugendfrische trägt.

Ein allgemeines Freudenfest wird für niemand mit mehr Berechtigung der Vorsehung danken, welche in ihm der Kunst ein so kostbares Geschenk gemacht, als für Mozart. Freuen wir uns der Verherrlichung seines Gedächtnisses — freuen wir uns ihrer, wie es im Altertum die Ahnen aller Bildung des Geistes taten, wenn sie in Gleichstellung aller derjenigen, deren Genie die Grenzen ihres Wissens, ihrer moralischen Genüsse, ihrer Suprematie über die rohen Elemente, ihrer Macht über die Schwäche und Unwissenheit der Barbarei erweitert hatte, die Philosophen, die Gesetzgeber, die Poeten wie die Musiker so hoch ehrten, daß sie alle unter die Zahl der „Wohltäter der Menschheit" versetzten! Und je mehr dieser früheren Zeit eine Periode entgegensteht, in welcher die Zivilisation sich nicht mehr damit begnügt, der Geschichte die Reihe der Könige und Eroberer, die Ursachen und Erfolge der Kriege und Schlachten, das Stürzen und Entstehen der Dynastien und Reiche, das Ringen und Zucken der Völker, die guten und bösen Geschicke dieser Regierung, die Sanftmut und Güte jener Herrscher zu diktieren, je mehr sie Gewicht auf die Kulturgeschichte

der Nationen legt, je mehr sie sich verpflichtet fühlt, den Ursprung der heilbringenden Entdeckungen aufzusuchen, Schritt für Schritt den langsamen und unsicheren Fortgang jeder neuen Idee, jeder auf dem Gebiete der in unserer Zeit so fruchtbaren Wissenschaften und so herrlich neu erblühenden Künste gemachten Eroberung zu verfolgen, je mehr sie Sorge trägt, die Namen und Taten derjenigen zu verzeichnen, welche die menschliche Herrschaft über die Gewalten der Natur erweitert, die Industrie bereichert, den Handel belebt, der Poesie und Literatur einen neuen Aufschwung gegeben, die Künste befruchtet haben: desto mehr haben wir Ursache, von dem erhabenen Schauspiel, welches sich unserem Auge darbietet, ergriffen zu sein, wenn so viele Tausende des deutschen Volkes Zeugnis ablegen von der Größe des Mannes, der, wie Plato, den Namen „der Göttliche" erhalten hat.

Möchten in einem so schönen Augenblicke sich alle Herzen vereinigen, um den Ruhm des Einen zu preisen, ohne den keiner von uns das hätte werden können, was er ist! Möchten in der Kunstgenossenschaft zum wenigsten alle Parteiinteressen schweigen! Möchten alle Meinungsverschiedenheiten aufgehen in der Entrichtung unserer gemeinsamen Schuld an dieses strahlende Genie!

Ja, möchten bei dieser Zusammenkunft so vieler Künstler, von so verschiedenen Gesichtspunkten aus sie auch immerhin das Dereinst der Kunst, das Ziel ihres Strebens und die Mittel, es zu erreichen, ansehen mögen, und bei der großen Feier dieses Tages, welcher wie ein Anfang einer der glänzendsten Kunstperioden gemahnt, alle Feindschaften aufgehoben sein, wie während eines Gottesfriedens!

Für jeden, der in der Musik die unmittelbarste Offenbarung der menschlichen Empfindung, die ausdrucksvollste Sprache, die tiefste Enthüllung unseres innersten Wesens sieht, wird diese Apotheose des Musikers, der als der berufenste am meisten zu der Mission beigetragen hat, seine Kunst, indem er sie mit der Poesie und den Wundern des Lebens durchdrang, von hieratischer Steifheit zu befreien, ein Ereignis, ein Festtag sein — für die Künstler insbesondere ein Ereignis, um Hoffnung, Mut, Eifer, Beharrlichkeit sowohl derer anzufeuern, welche seine Fußtapfen suchen, die Form seiner Werke wiederholen und den von ihm

zurückgelegten Weg von neuem betreten, als auch derer, welche ihn darin als Vorbild ansehen, daß sie, gleich ihm auf das Vorhandene bauend, in noch unbetretene Regionen vorzudringen suchen. Mozart hat es, obwohl auf den Bahnen seiner großen, von ihm wie Giganten angestaunten Vorgänger wandelnd, als seine Aufgabe empfunden, sich nicht auf die Nachahmung ihrer Stile zu beschränken, sondern neue Elemente, neue Formen und neue Ausdrucksweisen in der Kunst zu gewinnen.

Gegenüber den Manifestationen, welche bei den verschiedensten öffentlichen Jubiläumsfeierlichkeiten hervortreten, läßt sich annehmen, daß keine so ausschließlich aus der Sympathie des Volkes hervorgehen, als die ihren Dichtern und Künstlern gewidmeten. Vor diesen freundlichen Majestäten, vor diesen erhabenen und feierlichen, aber friedlichen und sanften Schatten, die keine Furcht einflößen, zu keiner Verstellung zwingen, streuen weder Kleinmut noch Schmeichelei ihren Weihrauch, neben den Huldigungen der wahren Begeisterung und glühenden Bewunderung. Da findet sich keine falsche Münze in dem Tribut, welcher ihrer Hoheit gezollt wird. Hier sind alle Huldigungen frei — darum rein.

Gunst kann solche Feste begleiten, befohlen können sie von niemand werden. Sie stehen in keinem Zusammenhange mit den Interessen irgend einer Autorität, und keine Macht sucht oder findet hier einen Vorteil. Von keiner Spezialmeinung abhängend, sind sie der unmittelbare Ausdruck der allgemeinen Sympathie für einen großen Namen, der Achtung, welche derselbe jedem einflößt, der Gedanken und Erinnerungen, welche sich an denselben knüpfen, eine Bezeugung der Dankbarkeit, welche in gleichem Maße von allen Klassen der Gesellschaft empfunden wird.

Diesen Ovationen gegenüber muß erwähnt werden, daß, obwohl schon in den ältesten Zeiten der Gedanke lebendig war, berühmten Männern ein öffentliches Zeugnis der Verehrung eines ganzen Volkes durch Statuen oder Monumente, sei es auf Kosten der Regierung, der Gemeinde oder durch freiwillige Beiträge, darzubringen, doch nur aus Deutschland der schöne Brauch herstammt, durch edle Erinnerungsfeste ihr Andenken noch innerlicher und ergreifender zu befestigen. Solche Festlichkeiten, weit entfernt, den nicht

minder schönen Brauch der Errichtung von Denkmälern zu verdrängen, regen solche vielmehr oft an und rufen eine Bevölkerung auf, zu ihrer Erfüllung beizutragen — eine Gerechtigkeit, welche somit Deutschland, indem es auf doppelte Art den Beweis seiner Liebe und Achtung für die großen Geister darlegt, die ihre Zeit erleuchtet und die Literatur und Kunst ihres Vaterlandes zur Blüte gebracht haben, sich selbst widerfahren läßt. Denn in Wahrheit: Germania kann stolz des Glanzes sich freuen, den beide in letzterer Zeit auf ihrem Boden erreicht haben.

Wohin auch unser Blick fallen mag: auf die abstrakten oder die Naturwissenschaften, auf die philosophischen, historischen und archäologischen Forschungen und Studien oder auf die Poesie, Musik, Malerei, Skulptur — sie haben sich alle während des letzten Jahrhunderts an deutscher Größe bereichert, und mit Recht kann sich dieses mit den bedeutendsten und glänzendsten Epochen der Geschichte messen. Kein Feld der Tätigkeit des menschlichen Geistes wurde vernachlässigt; jedes ist mit fruchtbaren Gedanken besät worden; Schulen bildeten sich unter berühmten Lehrern und wurden berühmt; und je mehr das Jahrhundert sich gegen sein Ende neigt, desto mehr Säkularfeste wird Deutschland zu Ehren derjenigen seiner Söhne zu feiern haben, welche ihm so große Ehre brachten. Die letzten Nachklänge des Dürerfestes, welches so großartig von einem König, den man den Patron der bildenden Künste nennen möchte, unterstützt wurde, des Gutenberg-, des Goethe-, des Bachfestes — letzteres durch ein Unternehmen verewigt, welches sein ganzes Wirken umfassend vergegenwärtigt[1] —, sind noch nicht ganz verhallt, und schon sehen wir den Augenblick herannahen, wo man andere Gelehrte, andere Dichter, andere Künstler feiern wird, die nicht weniger zum deutschen Ruhme und zu seiner Bedeutung für die europäische Kultur beigetragen haben.

Ist es schon schön, erfreuend und erhebend zu sehen, daß man der bedeutenden Männer an dem Orte ihrer Geburt oder ihrer

[1] Die Herausgabe sämtlicher Werke von Bach durch die „Bach-Gesellschaft".

schöpferischen Tätigkeit gedenkt: wieviel mehr ist nicht in der Allgemeinheit dieser Kundgebung der Beweis einer großen geistigen Bildung zu erkennen! Denn gleichzeitig finden sie in den Hauptstädten aller deutschen Lande statt, nehmen alle disponiblen Mittel zu besonders hervorragenden Aufführungen oder Feierlichkeiten in Anspruch, erwecken alle Sympathien, appellieren mit Erfolg an Geldmittel und Mitwirkung aller Kräfte, beschäftigen die Phantasie aller, übertragen sich von dem Gebiete einer Kunst auf das einer anderen, zwingen die Indifferenz und Sparsamkeit, sich dem allgemeinen Streben anzuschließen, und reißen Ernste und Leichtsinnige, Wissende und Unwissende mit fort zu tätiger und begeisterter Teilnahme. Deutschland gebührt der Ruhm, die Initiative solch weit verbreiteter Huldigungen, welcher sicherlich alle zivilisierten Völker folgen werden, ergriffen zu haben.

Für die Musiker hat die Feier eines hundertjährigen Jubiläums ein um so größeres Gewicht, als ihre Werke nicht wie die der Malerei und der Skulptur ein vorher und für immer bestehendes Urbild oder Vorbild idealisieren und nachbilden, und darum auch nicht, wie diese, nach bestimmten, unwandelbaren Gesetzen, welche wenigstens eine relative Gerechtigkeit in den Urteilen der Zeitgenossen erzwingen können, zu beurteilen sind.

Wenn ein Maler oder Bildhauer in der Weise und in dem Gesichtspunkte, von welchem aus er die Natur auffaßt und poetisiert, vereinzelt dasteht, so bleibt ihm doch immer die Möglichkeit, wahr zu sein und für die in seiner Kunst festgehaltene veredelte und geläuterte Wahrheit gebührende Achtung von seinen Zeitgenossen zu verlangen.

Ganz anders steht es in der Musik.

An keinen gegebenen Vorwurf gefesselt, entspringt sie aus keiner absoluten Wahrheit, aus keiner materiellen Realität; sie hat keine unveränderlichen Gesetze, wie die der Perspektive, keine unvermeidlichen Vorschriften, wie die der Anatomie. Im Gegensatz zu den plastischen Künsten, wo diejenigen die größten Meister sind, welche dem ewigen Vorbilde am nächsten kommen, sind es in der Musik gerade diejenigen, unter deren Einfluß sie immer Neues findet. Sie schafft unaufhörlich durch die Vermittlung derselben

neue Formen, welche, sei es nun in langsamer Fortentwickelung oder in jäher Umwälzung, einander folgen und sich ersetzen. Ihre Wahrheit hat keinen außer ihr liegenden Vergleichungspunkt: sie ist abgeschlossen in sich selbst, sie bestätigt sich durch sich selbst; sie ist nicht absolut und unveränderlich: sie ist relativ zur Seele ihrer Hörer und folglich: ebenso veränderlich, wie die moralische Stimmung der verschiedenen Geschlechter, Völker und Zeiten.

Für die einen liegt die Wahrheit der Musik in Größe und Erhabenheit, für die anderen in Gewalt der Leidenschaft; andere erblicken sie in süßer Sentimentalität und wieder andere in üppiger Sinnlichkeit oder im Sprühen des Geistes oder in sinnreicher und unterhaltender Abwechselung.

In allen diesen wesentlich verschiedenen Richtungen können sicherlich die Bedingungen der Begeisterung, der Erfindung, der Individualität, des Ausdrucks, der Faktur gefordert und erfüllt werden. Die Achtung der Künstler für die Meister aller Schulen ist unabhängig von der Gunst, die sie periodisch von dem Publikum erfahren. Aber die Popularität, dieses Lebensprinzip der Musik, ohne welches sie in einen dem Schlaf des „Dornröschen" ähnlichen Scheintod versinkt, ist abhängig: sie entsteht nur aus jener Sympathie und Bewunderung, die mit den Klängen einer geliebten Leier alle Herzen erschließt und die Menge anzieht.

Demnach ist unsere Kunst sowohl einerseits durch die von anderen Zeiten, Anschauungen und Gefühlsweisen in ihrem poetischen Ideal bestimmten Veränderungen, als auch andererseits durch die Vermehrung ihrer materiellen Mittel, durch den Fortschritt der Virtuosität — er ist für sie dasselbe, was das Wachsen des Körpers und das Zunehmen der physischen Stärke für die Gesundheit des Menschen ist — einem unaufhörlichen Wechsel unterworfen, bei welchem Übergangsperioden zwischen den Autoren, welche entgegengesetzte Stile zum höchsten Grade der Vollendung und Macht ausbildeten, unvermeidlich sind.

Es ist vielleicht ebenso unnütz zu wünschen, wie unmöglich zu erreichen, daß diese wichtige Umbildung der Gefühle, deren Widerhall man in der Musik sucht, sowie des Geschmackes an den mit

ihnen übereinstimmenden Formen ohne lebhafte Kämpfe, ohne Opposition, ohne gegenseitiges Überbieten der betreffenden Forderungen vor sich gehe.

Jeder große Komponist — erweist er sich als solcher nur dadurch, daß er sich über die Sphäre der Epigonen durch Neuheit, Originalität und Individualität erhebt und zugleich dem ethischen und poetischen Charakter seiner Epoche entspricht — muß die Dämme aller „Gewohnheiten", welche wie dichtgedrängte Schafherden das Fortschreiten hindern, durchbrechen, andere Gebiete als die schon sattsam ausgebeuteten betreten, eine andere Darstellungsweise als diejenige finden, welche als unübertreffliches Muster nur für das stereotype Anstaunen des großen Haufens mittelmäßiger Musiker, unfruchtbarer Ästhetiker, unwissender Dilettanten, namentlich eingebildeter Kunstkenner besteht. Deren eigene Unfähigkeit, über den wahren Wert und über die Bedeutung der verschiedenen Kunsttendenzen zu urteilen, verweist sie natürlich darauf, sich auf Namen von bereits festgestelltem Rufe und unbestreitbarer Solidität zu berufen. Außer dieser rein künstlerischen Konjunktur steht der große Komponist noch beständig im Kampf mit der in allen Schattierungen und Graden sich hinter allerlei Masken und Heucheleien versteckenden Eifersucht, mit einem verstockten Skeptizismus, mit unversöhnlichem Neid, welche alle drei weder Achtung vor der Misère eines arm- und mühseligen, dem edelsten Berufe gewidmeten und von diesem aufgeriebenen Lebens haben, noch überhaupt durch seine hervorragende Stellung oder die allgemeine Anerkennung seines großen Talentes im Schach gehalten werden. Wie könnte er hoffen, ohne bitteren Streit schon bei Lebzeiten vollständig anerkannt zu werden! Sind seine Eigenschaften derart, daß sie die strenge Absperrung der ästhetischen Mautbeamten hervorrufen: so wird man behaupten, die „Verirrungen seines Genies würden ihm nie gestatten, das Sanctum Sanctorum der Klassizität zu erreichen"; erlangen sie aber trotz aller Dekrete der hochlöblichen Kritik einen Erfolg der Mode und der Tagesgunst, so zwängt man sie in die Kategorie „ephemerer Berühmtheiten", mit denen sie doch ebensowenig zu tun haben wie der Ausspruch jener Ästhetiker mit der Wahrheit.

O, dieses Los eines großen Komponisten! Er mag auftreten, wie er will — in seiner sozialen Stellung als Millionär oder als Besitzloser, als Verfolgter oder als ein von Huld und Protektion Getragener: stets wird er die Zielscheibe absurder Forderungen und Angriffe sein. Neidisch auf sein Genie oder seine äußeren Errungenschaften, auf den Erfolg, der ihm zuteil geworden ist oder vielleicht richtiger: der ihm hätte zuteil werden sollen, wird man von ihm Dinge fordern, welche mit dem Wesen seiner Individualität, seines Talentes, seines Genies unvereinbar sind. Besitzt er Tiefe, so wird man ihn „dunkel", „verworren", „ungenießbar" finden; besitzt er Glanz, so wirft man ihm seine „Oberflächlichkeit" und „Effekthascherei" vor; zeigt er sich leidenschaftlich, so stempelt man seine „Ruhelosigkeit" zum Verbrechen; ist sein Naturell sanft und träumerisch, so nennt man es „fade" und „flach"; gestalten sich seine harmonischen Kombinationen gigantisch, dann ist er ein „Mörder der Melodie"; sind seine Melodien lebendig rhythmisiert und scharf akzentuiert, so nennt man sie „frivol" und „sinnlich".

Erst, wenn dieser unheilbare Skeptizismus und diese nicht zu besänftigende Eifersucht durch das Dunkel eines Leichensteines bedeckt sind, betrachtet man die Werke des Dahingeschiedenen in ihrem rechten Lichte. Anfangs nähert man sich ihnen mit Schüchternheit; war er jedoch glücklich genug, die Kunst einen großen Schritt vorwärts tun zu lassen, mit einem solchen Crescendo des Enthusiasmus, daß das Thermometer zu hoch steigt, um nicht später wieder sinken zu müssen, selbst dann, wenn es nicht höher gestiegen, als das allgemein geistige Diapason seiner Epoche. Der hundertjährige Geburtstag eines großen Musikers fällt meistens in eine Zeit, in der sich nach und nach die unvermeidlichen Wogen des Für und Wider beruhigt und die Schwankungen sich ausgeglichen haben, welche sein Ruhm einerseits durch die Böswilligkeit derer erdulden mußte, die seinen Werken darum keinen Geschmack abgewinnen konnten, weil diese ihren mit dem Stil früherer Meister aufgewachsenen und groß gewordenen Ohren zu fremdartig klangen, oder auch weil sie nicht gesonnen waren, aufrichtig ein Talent anzuerkennen, das sie überflügelte, verdunkelte und überflüssig machte — andererseits durch den lauten Beifall der Koterie und der sich

neben einen kaum geschlossenen Sarg drängenden Panegyriker, die auf ihr eigenes Antlitz einige der ihn umgebenden Strahlen lenken wollen, sich gleichsam mit der Unfähigkeit ihres Schaffens hinter seinem Totengeleit verschanzen und ihre Existenz zu befestigen suchen, indem sie sich zu Klienten eines durch den Tod heilig gesprochenen Patrons aufwerfen. Dieser ganze Ameisenhaufen persönlicher Rücksichten und Rücksichtslosigkeiten, von denen wir nur einen kleinen Teil erwähnten, ohne des so wichtigen Spieles der kommerziellen Interessen, welche nicht minder ihr volles Gewicht in die Wagschale des künstlerischen Ruhmes werfen, und deren Defensive und Offensive sich nur mit Hilfe der Zeit auflösen, besonders zu gedenken, dieses ganze Gewebe von bekannten und unbekannten Ursachen und Wirkungen, in dessen Verwickelung der Zufall am Ende über die mehr oder weniger verdienten Erfolge neuer Autoren entscheidet, verschwindet gänzlich nach einer Reihe von Jahren.

Schweigen folgt auf den Lärm in den Korridoren und Vorzimmern des Ruhmes.

Unwissenheit, Eitelkeit, Vorurteil verlieren das Recht, einen Namen zu berühren, der entweder in das Dunkel der Vergessenheit sinkt, oder sich mit den Strahlen der Unsterblichkeit krönt.

Aus den Nebeln, Wolken und Stürmen, welche sie bis dahin verhüllten, tritt allmählich die Gerechtigkeit.

Von dem Arbeiter, der zur Furchung des geweihten Ährenfeldes der Kunst berufen war, fordert sie keine andere Rechenschaft als die über das ihm anvertraute Pfund. Sie erwartet keine von ihm zurückgehaltenen Verdienste und verlangt nicht mehr und nicht weniger, als daß er die ihm anvertraute Mission erfüllt habe. Nur darauf bedacht, prüfend die Eigenschaften zu wägen, von denen jeder seine Garbe binden kann, läßt sie nach der Dämmerzeit ihre Sonne aufgehen, so daß alle Augen erschauen können, was dem schärfsten Auge zuvor nur Ahnung war.

Nicht nur dem Künstler bringt dieses Gewinn. Ebenso, wie jeder Einzelakt der Gerechtigkeit nicht allein dem zugute kommt, zu dessen Gunsten er ausfällt, sondern der ganzen Gesellschaft, deren Grundsätze er befestigt, so ist auch die gerechte Schätzung

eines Künstlers nicht nur ein Vorteil für ihn, sondern für die ganze Kunst. Sie erweitert damit ihre Grenzen und vermehrt ihr Vermögen: durch die Verschiedenheit des Schaffens ihrer Meister verliert sie nicht, sondern, sich mehr und mehr ausbreitend, entgeht sie der Einförmigkeit und dringt tiefer und tiefer, bildend und veredelnd ein in die verschiedenen Schachte der Gesellschaft.

Die oft sich wiederholenden Erinnerungsfeste haben für die Musik den wichtigen Nutzen, daß sie seitens der Nation und der Nationen eine allgemeine Kenntnis der verschiedenen Komponisten verbreiten, daß sie das besondere Interesse auf einen derselben lenken und dadurch bei vielen das Bedürfnis eingehenderen Studiums wecken. Angeregt liest man seine Biographien, man verfolgt seine Schicksale und wagt sich somit in das chronologische Labyrinth der Kunstgeschichte; man erfährt, was die Kunst vor ihm war, und was sie durch ihn und nach ihm geworden. Man verlernt, seine Werke von dem Standpunkt absoluter Übereinstimmung mit der Gefühlsrichtung der Gegenwart beurteilen zu wollen, und betrachtet ihn von dem Standpunkte aus, den ihm seine Zeit angewiesen hat. Das öffentliche Urteil, auf diese Weise besser begründet, nähert sich mehr der Wahrheit und Gerechtigkeit, während zugleich der musikalischen Bildung ein Gewinn durch das Hören seiner Werke erwächst, welche bei solcher Gelegenheit mit besonderer Sorgfalt und mit außerordentlichen Mitteln zur Aufführung gebracht werden.

Letzterer Punkt ist besonders zu beachten. Denn die musikalischen Schöpfungen erfreuen sich leider nicht des gleichen Vorteils wie die Schöpfungen der bildenden Kunst, die, wenn einmal geschaffen, in ihrer Vollendung unberührt dastehen und jeden Augenblick gesehen und bewundert werden können. Mißversteht und beurteilt man sie falsch, so fällt kein Teil der Schuld auf sie: nur allein auf die Beschauer. Eine schlechte Aufführung eines musikalischen Meisterwerkes hingegen kann dieses so entstellen, daß die Hörer kaum für ihren Irrtum verantwortlich gemacht werden können. Die Musik kann keine Museen haben, die in jedem Moment für jedermann offen sind, und in denen man sich von der Wirkung dieses oder jenes Meisterwerks überzeugen und es somit

nicht nur nach der unzureichenden Nachbildung durch den Stich, sondern in seiner ganzen Lebensfülle und Herrlichkeit studieren kann. Nicht allein also, daß ein Tonwerk nur während der kurzen Dauer einer Aufführung wirklich lebt, an das Licht kommt, aus dem Grabe der Manuskripte ersteht, um im Sonnenglanz der auf Erden Wandelnden zu erscheinen: es kann auch nur dann in seiner ganzen Wesenheit zur Entfaltung gelangen, wenn es von Künstlern zur Aufführung gebracht wird, die geistig befähigt sind, es hinlänglich zu verstehen, seinen Inhalt unversehrt zu überliefern, es in eine lichtvolle Glorie zu stellen, wo alle seine Züge, seine Nuancen, seine ganze Physiognomie bestrahlt erscheint.

Die edle Dankbarkeit ganzer Völker, die sich mit Begeisterung um das Andenken eines Genies scharen, das seinen Tribut an den großen Schatz eines der ganzen Menschheit gemeinsamen Reiches entrichtet hat, findet hier wie in andern Fällen ihren Lohn in sich selbst. Und wenn die hundertjährige Jubelfeier eine höchste Ehre für den ist, dem sie gilt, so wird sie zugleich ein heilbringendes Element der Bildung und des edlen Genusses für die Nation, welche sie begeht. Denn sie gewinnt ein tieferes Verständnis sowohl für den Genius, dessen Namen sie als kostbare Erbschaft verehrt, als auch für seine Werke, welche eine neue Periode in der modernen Kunst bezeichnen.

Allerdings werden die zahlreichen Zuhörer, welche sich am 27. Januar 1856 in ganz Deutschland zu allen Theater- und Konzerträumen drängen, diesen Lohn kaum mehr zu erwarten haben; **Mozarts** Name und seine Werke sind in einer Weise und Ausdehnung volkstümlich geworden, daß man den großen Feierlichkeiten wie Familienfesten beiwohnen wird. Und die Dirigenten der Aufführungen und Darstellungen werden keinen größeren Preis erringen können, als ihre Aufgabe ebenso befriedigend zu lösen, wie so viele Künstler vor ihnen sie gelöst haben, welche mit Verständnis und Liebe die Interpretation von Werken leiteten, die an diesem Tage wieder und wieder der Bewunderung des ganzen Landes, dessen geistiges Eigentum sie sind, an das Herz gelegt werden.

Berlioz und seine Harold-Symphonie.

I.

Im Reich der Ideen gibt es innere Kriege, welche den athenischen ähnlich sind. Während derselben wurde jeder, der sich nicht offen zu einer Partei bekannte und bei den Kämpfen, sowie bei den von ihnen herbeigeführten Nachteilen ein nur tatenloser Zuschauer blieb, öffentlich als ein Verräter des Vaterlandes erklärt. Überzeugt von der Gerechtigkeit eines solchen Verfahrens, dessen strenge Durchführung nur dazu dienen kann, die Mißhelligkeiten schneller zu beenden und den Sieg der zur künftigen Herrschaft Erkorenen zur Entscheidung zu führen, haben wir nie ein Hehl aus unserer lebhaften und bewundernden Sympathie für den Genius gemacht, dessen Betrachtung wir uns heute unterziehen, für den Meister, dem die Kunst unserer Zeit so entschieden zu Dank verpflichtet ist.

Alles Für und Wider des lärmenden Streites, welcher sich bereits mit dem Erscheinen der ersten Werke Hector Berlioz' erhob, läßt sich auf einen Hauptpunkt zurückführen, dessen Andeutung allein hinreichend ist, um zu zeigen, daß die sich aus seinem Beispiel ergebenden Konsequenzen weit über die Machtsprüche derer hinausgehen, welche wähnen, in diesen Dingen ein infallibles Richteramt zu bekleiden. Die schroffen Antipathien, die Anschuldigungen musikalischen Hochverrates, die Verbannungsdekrete für ewige Zeit, welche Berlioz seit dem Beginn seiner Laufbahn verfolgen, haben ihre Ursache, — warum sich hierüber täuschen? — in dem heiligen Schrecken, in dem frommen Entsetzen, das die künstlerischen Machthaber vor dem in allen Werken dieses Meisters enthaltenen Prinzip überfiel, welches sich in Kürze also bezeichnen läßt:

„Der Künstler kann das Schöne außerhalb der Regeln der Schule verfolgen, ohne befürchten zu müssen, es dadurch zu verfehlen."

Berlioz' Gegner mögen immerhin behaupten, er verlasse das Fahrgeleis der alten Meister. Es ist leicht, diese Behauptung

aufzustellen: denn wer könnte das Gegenteil beweisen? Geben sich auch seine Fürsprecher die größte Mühe, den Beweis zu führen, daß er nicht immer, auch nicht so ganz und gar andere Wege gehe, als man sie früher zu gehen gewohnt war: was gewinnen sie dadurch? Müssen doch beide Teile der Überzeugung Raum geben, daß Berlioz darum nicht weniger fest an seinem von uns soeben ausgesprochenen Credo halte, gleichviel ob eine oder hundert tatsächliche Bekräftigungen hierfür zeugen oder nicht. Und das ist für die Autoritäten, die sich das Vorrecht der musikalischen Orthodoxie anmaßen, ein mehr als hinreichender Beweis seiner Ketzerei!

Da jedoch in der Kunst keine Sekte ein Dogma auf Grund einer Offenbarung beanspruchen und aufrecht erhalten kann, und ihr gegenüber einzig und allein die Tradition maßgebend ist, da die Musik insbesondere im Gegensatz zur Malerei und Skulptur ein absolutes Vorbild weder anerkennt noch festhält, so hängt in Streitsachen zwischen Orthodoxen und Häresiarchen die Entscheidung nicht nur von dem Gerichtshof der bestehenden und der ehemaligen Wissenschaft ab, sondern auch von dem Kunstsinn und dem Gerechtigkeitsgefühl der heranwachsenden Generation. Ein entscheidendes Urteil jedoch kann sich erst nach geraumer Zeit vollziehen. Denn welchem Richterspruch der Gegenwart würden sich einerseits die seit ihrer Jugend das Joch süßer Gewohnheiten tragenden Älteren[1], andererseits die Jüngeren unterwerfen, die sich kampflustig um ein Banner scharen und den Kampf um seiner selbst willen lieben? Es müssen darum wohl oder übel die einen wie die anderen einer mehr oder minder entfernten Zukunft die Lösung derartiger Probleme anheimstellen. Ihr allein ist es vor-

[1] Von diesen Älteren sagt Marx so zutreffend: „Die meisten möchten sich gefördert sehen, aber ohne daß die süße Gewohnheit des Daseins ihnen gestört würde, wie der Kranke gar gern gesundete, nur schwer aber von dem abläßt, was ihn krank gemacht." — „Tritt aber ein eigentümlich Werk mit dem Anspruch hervor, daß man sich mit seiner Idee durchdringe, statt den neuen Geist nach althergebrachten Vorstellungen zu bemessen, und daß man sich die für neue Gedanken unabänderlich notwendige neue Vorstellung aneigne, so schreckt die große Menge mitten im sehnsüchtigen Verlangen nach „Neuem" zurück vor den Schwierigkeiten und nimmt mit dem aufgestutzten bequemen Alten vorlieb, überredet sich womöglich, daß es neu sei."

behalten, die Berlioz zum Vorwurf gemachten „Übertretungen gewisser Kunstregeln und Gewöhnungen des Ohres“ ganz oder nur zum Teil zu adoptieren. An einem aber ist schon jetzt nicht mehr zu zweifeln: daß nämlich die Träger einer zukünftigen Entwickelung für Werke von so gewaltiger Kraft der Konzeption und des Gedankens von solcher Achtung erfüllt sein werden, daß sie sich ihrem eingehenden Studium unterziehen, wozu sich nolens volens auch schon einige Zeitgenossen allmählich herbeilassen, nur daß zu oft ein untätiges Erstaunen den Ausdruck ihrer Bewunderung zurückhält. Wenn diese Werke, wie man von ihnen heutigentags sagt, die Regeln verletzen, indem sie den geheiligten Rahmen, der bisher der Symphonie bestimmt war, zerbrechen, wenn sie die zum Ausdruck ihres Inhalts vorgeschriebenen musikalischen Dambrettzüge nicht einhalten und darum das Ohr verwirren, so wird es später trotz alledem zu den Unmöglichkeiten gehören, sie zu ignorieren, wie man noch jetzt tut, um des Tributes der Huldigung gegenüber einem Zeitgenossen enthoben zu sein.

Eine eingehende Erörterung der Streitpunkte, welche die Ankläger den von Berlioz eingeführten Neuerungen entgegenhalten, könnte nur dann von Nutzen sein, wenn das Prinzip, dem diese ihre Berechtigung verdanken, vorläufig als eine erledigte Frage angesehen würde. Diesem Falle gegenüber würde sich jedoch die hartnäckigste Parteilichkeit der Kritik am unversöhnlichsten zeigen; denn wollte sie dieses Prinzip auch nur auf einen Augenblick zugeben, so würde sie selbst sich jedes Recht absprechen, alle Produktionen nach bekannter Elle messen und nach ihrem auswendig gelernten ästhetischen Katechismus beurteilen zu dürfen — sie würde sich den ihr heimischen Boden der Banalität und Floskelwirtschaft unter den Füßen hinwegziehen — ja sie, die Unproduktive, würde den beliebten Kanzelton gegen schaffende Künstler aufgeben, vom hohen Pferd herabsteigen und der fatalen Notwendigkeit sich beugen müssen, ein Kunstwerk einmal seinem Wesen nach anstatt vom Standpunkt der Tradition aus zu kritisieren. Sie würde sich gezwungen sehen, mit Aufrichtigkeit und gutem Willen — zwei Dingen, ohne welche sich nimmermehr zu einem vollen Verständnis vordringen läßt — den poetischen Intentionen

des betreffenden Werkes zu folgen, Wollen und Können des Autors zu vergleichen, ehe sie sich für berechtigt hält, eine Meinung über seine Art und Weise auszusprechen. Sie müßte aufhören, gleich der Harpyie die von ihr in den Klauen gehaltene Beute zu beschmutzen, und müßte endlich so manchem Helfershelfer entsagen, dessen Neid ihr nicht erlaubt, sich zur Anerkennung des Bedeutenden aufzuschwingen.

„Wie oft hindert das Wohlgefallen an der Kritik den Genuß des Schönen und Großen!“ sagt La Bruyère, und Chateaubriand schreibt: „Es ist Zeit, daß eine Kritik der Vorzüge auf die Kritik der Mängel folge.“

Jeder dieser beiden Autoren, der eine, der kaltblütige, scharfe Charakterbeobachter des siebzehnten, der andere der enthusiastische Poet des neunzehnten Jahrhunderts, spricht mit diesen Worten den gleichen Gedanken aus. Diese Ideenparallele so verschiedener und in ihrer Ausdrucksart so divergierender Geister hat uns immer eigentümlich berührt. Der erste sieht eine Tatsache mit der ihm eigenen Schärfe und Kürze, der zweite blickt, eine Wunde der Gegenwart nur andeutend, in kommende Zeiten. Der erste legt zugunsten der Richtigkeit seines Gedankens einen mehr konventionellen als exakten Sinn in das Hauptwort (Kritik), der zweite gibt ihm seine ursprüngliche Geltung wieder, als wollte er dadurch auch die Sache, die es bedeutet, zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückführen. Treffliche Lehren, die oft in Sprachgewohnheiten und in dem Sinne enthalten sind, welchen der Gebrauch manchen Worten beilegt! Einem Menschen „die Wahrheit sagen“ heißt meistens soviel, als ihm von seinen Fehlern sprechen. Streng genommen ließe sich daraus folgern, daß einem Menschen seine Vorzüge zugestehen nicht Wahrheit wäre: Wir sind sicherlich von den unangenehmen Dingen, die wir jemand zu sagen haben, viel mehr überzeugt, als wir in dem Lobe, das wir ihm spenden, durchaus aufrichtig sind.

Und ist es in Sachen der Kunst nicht ähnlich? Versteht man nicht unter dem Ausdruck „ein Werk der Kunst oder der Literatur besprechen“ so viel, als es kritisieren? Würde man aber seinen Organismus analysieren, ohne auch seinen Zauber zu zerstören,

ohne den poetischen Hauch, welcher der Odem seines Lebens ist, auszulöschen, ohne es wie einen Leichnam auf die Sezierbank auszustrecken, so wäre dieses dem Sinne nach, welchen die gegenwärtige Praxis und der gegenwärtige Sprachgebrauch dem Worte gegeben hat, keine Kritik und nicht die Aufgabe eines Kritikers. Ließe sich auch von einem Richter, der sich Büttel und Henker nennt, eine Freisprechung, eine Begnadigung erwarten? Kann man von einem Laboratorium, dessen Aushängeschild nur depretiierende Funktionen ankündigt, ehrliche Beurteilung und Würdigung des Gesamtwerkes voraussetzen? Wenn ursprünglich das Wort „Kritik" so viel wie Untersuchung, Analyse bedeutete, wenn die Anwendung dieser Kritik auf Geisteswerke als eine ähnliche angesehen wurde, wie die des Schmelztiegels auf edle Metalle, so hat der gesunde Menschenverstand, als er einsah, wie das Wort dieser Bedeutung so wenig entsprach, ihm einen anderen, aus der Praxis geschöpften Sinn unterlegt.

Seitens der Kritik jedoch läßt sich wahrnehmen, daß sie einesteils Werken gegenüber, deren innerster Gehalt und Wert nicht mehr bezweifelt werden durfte, ihren Namen änderte und hier als Studie, als Untersuchung, als Kommentar auftrat, — anderenteils, daß aus ihrer Feuerprobe niemals auch nur ein kleiner Teil reinen Goldes hervorging, woraus mit Recht gefolgert wurde, daß das Wort Kritik gleichbedeutend mit Tadel sei, nicht mit Prüfung, gleichbedeutend mit Ver-, nicht mit Beurteilung. In der Tat: wer in unseren Tagen hofft noch Gerechtigkeit vor ihrem imaginären Tribunal zu finden? Verspricht sie doch nicht einmal dieselbe! — Oder Gewissenhaftigkeit? — Von ihr, die keine kennt! Sollte es aber einer glücklicheren Zukunft vorbehalten sein, hierin eine Änderung zu schaffen, so müßten vor allem die Beamten dieses hohen Richteramtes, die verantwortlichen Träger dieser Würde, diejenigen, die sich der hohen Aufgabe unterziehen, Kunstwerke öffentlich zu prüfen, der landläufig gewordenen Methode abschwören und dafür einer solchen huldigen, deren Prinzipien mehr in Übereinstimmung mit ihrem folgenschweren und folgenwichtigen Berufe stünden — Prinzipien, wie sie Cousin so zutreffend ausgesprochen hat.

„Der Kunstrichter", sagt er[1], „muß eine klar sehende, aber innige Liebe zum Schönen besitzen: er muß ihm willig begegnen, es suchen, es begehren."

„Unschönes erkennen und darlegen ist ein trübseliges Vergnügen, eine undankbare Aufgabe. Dagegen das Schöne herausfühlen, sich von ihm durchdringen lassen, es anschaulich machen und anderen seine Empfindung mitteilen, ist ein hoher Genuß, eine edle Aufgabe."

„Bewunderung beglückt und ehrt zugleich den, der sie hegt. Sie beglückt ihn durch ein tiefes Gefühl des Schönen; sie ehrt ihn, weil er zur Erkenntnis desselben beiträgt."

„Bewunderung ist ein Zeichen einer gebildeten Vernunft auf Grund einer schönen Seele. Sie steht über der kleinen, skeptischen, ohnmächtigen Kritik, ist aber die Seele der großen, befruchtenden, sie ist sozusagen: der göttliche Teil des Geschmacks."

Die volle und hohe Bedeutung der echten Kritik, welche verständige Anerkennung verständiger Werke übt und verständige Belehrung über diese gibt, würde sich kaum mit feinerem Takt zusammenfassen lassen. Und doch — ist es nicht zugleich auffallend, daß ein mit so glänzender Virtuosität des Stiles begabter Schriftsteller wie Cousin unwillkürlich in einem und demselben Satze das Wort „Kritik" in den beiden verschiedenen in unseren Tagen gebräuchlichen Bedeutungen anwendet und doch dabei sicher sein darf, verstanden zu werden, obgleich streng logisch die Adjektiva klein und groß nicht ausreichend erscheinen dürften, um eine böswillige oder oberflächliche Analyse von einer gerechten, unparteiischen Prüfung zu unterscheiden? So verführerisch ist aber die in manchen Dingen durch das Augenscheinliche gewisser eingewurzelter Mißbräuche herbeigeführte Sprachgewohnheit, daß selbst die überlegtesten Denker unversehens die schreiendsten Widersprüche im Gebrauch eines und desselben Wortes sich gestatten, indem sie es bald in seiner ursprünglichen, etymologischen Bedeutung, bald in dem Sinn anwenden, in welchem es der allgemeinen Umgangssprache geläufig ist.

[1] »Du Vrai, du Beau, du Bien.«

Schon Chateaubriand hielt es für notwendig, die Kritiker daran zu erinnern, daß sie ihre Aufgabe edler erfüllen, aller Schwerwilligkeit und systematisch gepflegten Kurzsichtigkeit entsagen möchten, insbesondere, wenn sie mit Werken zu tun haben, die mit allen den Schwierigkeiten kämpfen, welchen das Erscheinen neuer Formen stets ausgesetzt ist, die aber gerade darum das Recht beanspruchen, das Neue, welches sie bringen, auch erkannt zu wissen. Denn dieses Neue ist ein Verdienst, das trotz alles Herummäkelns und Krittelns sich nicht unter der Last bombastischer Phrasen so sehr begraben läßt, daß es einstiger gerechter Anerkennung entzogen werden könnte. „Der Tag wird kommen." Dieser alte Wahlspruch mag auch für sie Anwendung finden.

Indem wir im Vergleich zu jener Kritik, unter deren Druck Berlioz so schwer zu leiden hatte, von derjenigen sprechen, die Chateaubriand angerufen, können wir nicht umhin auch Schumanns zu gedenken. Die Gerechtigkeit, welche er Berlioz nach dem ersten prüfenden Blick auf seine „Sinfonie fantastique" angedeihen ließ, sichert ihm angesichts des gemischten Trosses der Kritik, der selten anders als mit falschem Maß und Gewicht zu Werke geht, die Stellung eines Gentleman. Schon durch diese einzige Tatsache gewinnt Schumanns Name einen besonderen, wohltuenden Schimmer.

Von den erwähnten beiden Hauptvorwürfen, welche man Berlioz gemacht hat, dürfte der gewichtigste der sein, daß er das Ohr verletze und Effekte suche, die über unsere Fassungsfähigkeit hinausgehen, daß er melodisch unverständlich werde, den Rhythmus bis zur Unkenntlichkeit zerstückle, das Gedächtnis überanstrenge und so unser Interesse übermüde, anstatt es anzuregen, und endlich, daß er unser Fassungsvermögen mit einer unverdaulichen Masse von Konsonanzen und Dissonanzen fülle, die uns seine Musik zuletzt nur noch wie die verworrenen Akkorde der Äolsharfe, wie Meeresbrausen und Waldesrauschen erscheinen lassen, und, um schließlich noch einen Ausdruck des Métier-Rotwelsch zu gebrauchen, daß er „Mißbrauch mit Polyphonie" treibe.

Diesem Vorwurf gegenüber drängen sich uns einige präjudizielle Fragen auf.

War die Musik immer das, was sie heute ist?

Gehorchte sie stets denselben Gesetzen? entzückte sie stets durch dieselben Reize? hat sie immer denselben Charakter beibehalten?

Lebte sie nicht vielmehr in jeder Epoche in dem Glauben, daß sie nun vollkommen und von nun an, nachdem sie ihre volle Entwickelung erreicht habe, unumstößlichen Gesetzen und Regeln unterworfen sei?

Und wenn sie trotz dieses Glaubens immer wieder eine Erweiterung erleiden, einen Fortschritt machen mußte: kamen dann nicht stets die Herren Magister a posteriori nachgehinkt und erklärten die Erweiterung und den Fortschritt ein für allemal als unverbesserlich, als perfekt? —

„Das ist keine Musik mehr!“, rief man aus, als Berlioz von seinen ersten Werken an seine komplizierten Effekte vernehmen ließ. Naiv genug sprach man dieses Wort Rossini nach, indem man eines der tausend Epigramme für bare Münze nahm, in welchen dieser so sarkastische Geist sich sowohl über die in Frage stehende Sache als über den Fragenden selbst lustig zu machen liebte.

„Es ist ein großes Glück“, sagte er eines Tages, nachdem er eine Symphonie von Berlioz gehört hatte, „daß dieser junge Mann keine Musik macht: denn in diesem Falle möchte sie verteufelt schlecht ausfallen!“

Ganz gewiß! Berlioz hat so wenig wie Beethoven Musik im Sinne Rossinis „gemacht“, und hätten es beide versucht, so ist höchst wahrscheinlich, daß sie dem Schwan von Pesaro nicht gleichgekommen wären. Wenn aber Rossinis Genius sich in so ganz anderen Regionen bewegt hat, so folgt hieraus noch keineswegs, daß er für Kunstwerke, die keine Verwandtschaft mit den seinigen in sich trugen, so unempfänglich gewesen wäre, wie er es anderen glauben zu machen für gut fand. Rossini zeigt sich ebenso glänzend und selbständig in seiner Diogenes-Weisheit, wie in den Erzeugnissen seiner Muse, und es wäre ein sehr gewagtes Unternehmen, die Grenzen finden zu wollen, wo in seiner Ausdrucksweise die Mystifikation anfängt und wo sie aufhört. Ist er aber zufällig in der Stimmung, seinen Gedanken auf den Grund

sehen zu lassen, dann wirft er auf jeden Gegenstand so blitzende Streiflichter, daß kein Zweifel über die besondere Tragweite seines Verständnisses aufkommen kann, trotzdem er gewöhnlich vorzieht, die Kurzsichtigen nicht zu enttäuschen, um sich im stillen das Vergnügen zu gönnen, ein behagliches Mephistogelächter über sie anzuschlagen. Wer da weiß, daß er die volle Höhe, auf welcher Beethovens Symphonien stehen, zu einer Zeit, als das Pariser Konservatorium nur schüchtern den Versuch wagte, sie aufzuführen, als es noch nicht zu den Modebanalitäten gehörte, sich für sie zu exaltieren, mit richtigem Blicke erkannte, der wird ohne besondere Versicherung glauben, daß er in gewissen Momenten Ansichten über Berlioz äußerte, welche die harmlosen Gemüter, deren beneidenswerte Naivität jenen äußerst doppelzüngigen Ausspruch als ein feierliches Urteil hinnahm — wie wir ihn selbst aus dem Munde von Leuten zitieren hörten, die weit weniger zur Kritik großer Kunstwerke geeignet sind —, sehr in Verwunderung versetzen würden.

Was ist denn schließlich die Musik? Wir unseresteils gestehen, wobei wir uns auf ihre Geschichte und die vielen verschiedenen Formen berufen, welche sie im Lauf derselben angenommen hat, daß wir bei Beantwortung dieser Frage nicht von ihren drei wesentlichen Elementen: Rhythmus, Melodie, Harmonie zu abstrahieren vermögen. Überall, wo wir eines dieser Elemente zu einer bedeutenden Entwickelung gelangen sehen, wo es uns neu, originell, charakteristisch entgegentritt, glauben wir Musik zu erkennen, mag sie sich, wie bei den Griechen, durch Überwiegen des Rhythmus oder, wie in der alten Kirchenmusik, durch Vorwalten der Harmonie oder, wie in der italienischen Oper, durch Vorherrschen der Melodie kundgeben, mag sie zwei der genannten Elemente auf gleicher Höhe stehend verbinden oder alle drei zu mächtigem Ineinander vereinigen, wodurch ihre Natur fühlbar oder unmerklich modifiziert wird. Welche Menge von Kenntnissen und Anlagen nach verschiedenen Richtungen hin auch dazu gehört, um in unserer Zeit große Musik zu schaffen, so viel auch an harmonischem Wissen in Verbindung mit melodischem Erfinden und orchestraler Behandlung mit der Divination kombinierter Klangeffekte gefordert werden

mag: die Musik selbst bleibt, gleich einer Gottheit mit mannigfachen Attributen, in ihrer Wesenheit einfach — eine Dreieinigkeit, deren Einzelelemente wir soeben genannt haben, welche aber als eine einzige, unteilbare besteht.

Jedes Werk, in welchem der lebendige Hauch einer der drei schöpferischen Gewalten zu spüren ist, ist eine in ihrem Bereiche berechtigte Schöpfung und nimmt unstreitbar den Vorrang vor dem ganzen Schwarm von gewöhnlichen Produktionen ein, deren geistlose Zusammensetzung von Tönen weder dem Ohre rhythmischen, noch dem Gefühl melodischen, noch dem Geiste harmonischen Genuß gewähren kann, von Produktionen, die sich in der Kunstwelt ohne Grund und ohne Nutzen mit einem Bürgerrecht breit machen, das ihnen als Eindringlingen schließlich doch entzogen wird.

Nur Dürftigkeit konnte die Musik je zum Stillstand zwingen. Sowie ihre Reichtümer sich mehrten, bewegte sie sich auch in Modifikationen und Umgestaltungen. Vor dem jedesmaligen Tagesanbruch einer ihrer neuen Phasen aber wurde niemals versäumt, die Proklamation ihres drohenden Verfalles und gänzlichen Unterganges zu erlassen. Die Musiker aller Zeiten haben sich in einer sehr begreiflichen Pietät für die von ihnen hervorgerufenen, erweiterten, verschönerten Formen dem stets enttäuschten und doch stets wieder sich erneuernden Glauben hingegeben, daß von ihren Arbeiten oder von diesem und jenem Meister an nichts mehr die Höhe des Ideals wieder erreichen könne, das ihnen geleuchtet, das von ihnen entwickelt, von ihnen glorifiziert worden ist. Ihr ganzes Leben hindurch, das oft ein arbeits- und leidensvolles Leben war, hatte dieses eine Ideal sie erfüllt, so daß ihnen zuletzt die nötige Elastizität verloren ging, die sowohl zum Erkennen wie zum Erfassen eines neuen gleich unentbehrlich ist.

Hieraus erklärt sich, ohne hierbei dem Andenken irgend eines Künstlers zunahetreten zu wollen, wie die größten unter ihnen oft das geringste Wohlwollen für neue Richtungen an den Tag legten. Sahen sie doch in ihnen nur Symptome des Verfalles und des Unterganges! Und konnte doch ihr Gewissen sich von der Aufrichtigkeit ihrer Antipathie so täuschen lassen, daß sie den

geheimen Stachel der Eifersucht verkannten! Hieraus erklärt sich ferner, warum Spontini niemals eine Oper von Weber dirigieren mochte, warum Cherubini die Studienhefte Berlioz' diesem mit ironischem Lächeln und einem „Kannitverstan" zurückgab. Und wenn wir etwas weiter zurückgreifen wollen, schrieb nicht Marcello im Jahr 1704:

„Die Musik geht unter!"?

Worauf Rameau 1760 noch immer Zeit hatte auszurufen:

„Die Musik ist verloren!"

In unseren Tagen erklärt ein Theoretiker, Fétis, welchem man im allgemeinen durchaus nicht den Vorwurf vorschnellen und unreifen Urteils machen kann, ähnliche Notrufe, wie folgt:

„Die Musik nährt sich von Gemütsbewegungen. Diese sind um so lebhafter, je mannigfaltiger sie sind. Sie werden schnell abgenutzt, weil bei der fortgesetzten Gewöhnung an den Genuß dieser Kunst das Bedürfnis des Neuen sich hier schneller als bei jeder anderen fühlbar macht. Daher das Interesse an ihren Umwälzungen, der Enthusiasmus, den sie erregen; daher auch die Klagen jener, welche die gewohnten Formen für die einzig zulässigen halten, daher die so oft erneuerten Weherufe: die Musik geht zugrunde, die Musik ist verloren!, die eben doch nur bedeuten, daß die Musik eine andere Form angenommen hat."

Wenn bei dem Auftreten eines Neuerers in der Kunst bereits Organisationen vorhanden waren, welche sogleich mit seinen Werken sympathisierten, warum sollte man nicht auch voraussetzen können, daß in der Folge, je mehr seine Schöpfungen bekannt werden und sich verbreiten, die Zahl ihrer Freunde sich mehren wird? Wäre es gerecht, wenn man denen, die für neue Formen empfänglich sind, die Möglichkeit, ihre Sympathien zu äußern, dadurch abschnitte, daß man ihnen das Bekanntwerden mit denselben gänzlich vorenthielte? Dies geschieht aber in allen Städten, wo die Direktoren musikalischer Anstalten, trotzdem sie, wenn auch nur zum Teil, das Bedeutende derselben anerkennen, es doch unterlassen, aus eigenem Antriebe Werke von Berlioz zur Aufführung zu bringen, oder auch wo sie vor den Schwierigkeiten einer solchen, vor den langen Gesichtern einiger Pedanten und großsprechenden

Dilettanten zurückschrecken, anstatt das Publikum mit ihrem Stil bekannt zu machen und es in das Verständnis von Schönheiten, die mit dem Hervorragendsten, was wir bis jetzt besitzen, auf gleicher Stufe stehen, nach und nach einzuweihen. Hat man vielleicht Beethoven zu seinen Lebzeiten verherrlicht und vergöttert? Brauchte es nicht dreißig Jahre, bis sich die Musiksäle aus Liebe für ihn füllten? Ist vielleicht ihm die zeitgenössische Kritik sogleich verständnisvoll entgegengekommen? Hat nicht vielmehr die bedeutendste deutsche Musikzeitung jener Epoche, als die jetzt zu einem der Idole pflichtschuldiger Bewunderung gewordene Kreutzersonate erschien, sie ein „groteskes" Werk genannt? und war Kreutzer nicht selbst in Verlegenheit über die Widmung eines Werkes, das ihm noch viel tatarischer als sein berühmter Tatarenmarsch selbst vorkommen mochte? — Hören wir nur die Leipziger „Allgemeine Musikzeitung" aus dem Jahre 1805 (Seite 796):

„Man muß von einer Art artistischem Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man hier nicht einen Beleg findet, daß Beethoven sich seit einiger Zeit nun einmal kapriziert, vor allen Dingen immer ganz anders zu sein wie andere Leute. Für zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel Geist und Kenntnis besitzen, daß sie, wenn die Übung dazu käme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, ist diese Sonate. Ein effektvolles Presto, ein originelles schönes Andante mit höchst wunderlichen Variationen, dann wieder ein Presto, der bizarrste Satz — in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste genießen mag." —

Über diesen Gegenstand herrschte, solange Beethoven lebte, keine große Meinungsverschiedenheit unter den Künstlern und Kritikern.

Fremdartigkeit wird immer das erhabene beneidenswerte Unglück eines jeden musikalischen Genius sein — nicht an und für sich und als solches, sondern als untrennbar von der wirklichen Erfindung. Genie und Erfindung ist eines. Erfindung und Neuerung aber gehen über das Bekannte hinaus, so daß sie vielen Augen als fremd erscheinen. Diesem Fremden gegenüber erwächst

manche Schwierigkeit; denn es gibt Fälle, bei denen wohl zu unterscheiden ist, ob dasselbe nur eine Zuflucht geistiger Armut, eine Maske ist, hinter welcher sich ein leeres Gesicht verbirgt, oder ob es die unumgängliche Folge einer neuen Gefühlsweise und einer aus dieser mit Notwendigkeit hervorgegangenen neuen Form ist. Nur feine Intelligenzen vermögen es zu erkennen, und nur der Zukunft ist es vorbehalten, das von ihnen Erkannte zu bestätigen.

Meistens jedoch wechseln die Zeiten die Benennung dieses Fremdartigen. Hat die Zukunft dasselbe als eine Notwendigkeit des Genies erkannt, so gibt sie ihm den Namen „Originalität“, die dann plötzlich ebenso mit Lob und Ruhm, wie vordem mit Tadel, überschüttet wird. Unter dieser neuen Bezeichnung erkennt man dann allgemein in ihr jene seltene, kostbare, nie zu lernende Fähigkeit, durch welche jeder Federstrich gewisser Künstler zu einer Art nun als ihre „Manier“ hochgepriesenen Monogrammes wird, an dem man sie sogleich erkennt. Denn an was anderem zum Beispiel als an der stets eigentümlichen und unnachahmlichen Pinselführung erkennt man die einzelnen da und dort wieder aufgefundenen Schätze dieses und jenes großen Malers? Was wäre aus dieser so verschieden gearteten und fruchtbaren Kunst geworden, wenn zu jedem ihrer Jünger gesagt worden wäre: „Daß Du nicht anders malst als Dein Meister!“ oder wenn jede Stadt, jede Schule sich eine unbedingte Autokratie über die andere angemaßt hätte? An Raffael müßte dann sehr getadelt werden, daß er Perugino übertroffen hat, an Buonarotti, daß er andere Wege als Raffael einschlug, an Rubens, daß er die Wärme des Kolorits auf einer anderen Palette suchte als auf der, welche Titian die Farbe des durchsichtig Blendenden finden ließ. Und Rembrandt! Ihm, der sich in manchen Dingen mit Berlioz vergleichen ließe, konnte man gut zurufen, als er seine ersten Bilder mit ihrem verschwimmenden Dämmerlicht, ihrem unheimlichen Halbdunkel und wunderbaren Lichtpartien gemalt hatte: „Halt! Ho! Die Malerei geht zugrunde! Die Malerei ist verloren! Sie soll das Auge erfreuen, ihm liebliche, lachende Bilder bieten, Szenen, die Geist und Sinne bequem fassen und genießen können. Sie ist nicht dazu bestimmt, dem Schauenden

das Verständnis des vom Künstler Gewollten zu einer schwierigen Aufgabe zu machen." Was für ein ergiebiges Thema hätte es nicht sein müssen, ihm demonstrierend und beweisend darzulegen, daß auf so anmutslosen Farbenmischungen, auf so harten Schlaglichtern niemals ein Auge mit Vergnügen weilen, daß es ihm unerträglich sein werde, solchen fahlen Schimmer, solche blutrote Reflexe anzusehen, daß niemals die Einbildungskraft die Geschmeidigkeit erlangen werde, um die Konturen seiner mit Dunkel umhüllten Gruppen verfolgen, die unter so vielen Schleiern sich bergenden Gedanken erraten zu können, daß niemals jemand die Zeit opfern werde, diese trüben Atmosphären zu durchwandern, um all die zweifelhaften Formen, all diese verschlungenen Linien, die zwischen Licht und Schatten in so unverhofften Wendungen sich dem Blick entziehen und ihm wieder begegnen, zu entwirren und zu enträtseln. Wie leicht wäre es nicht gewesen, seiner rauhen und mächtigen Manier den Reiz und die weichliche Zartheit eines Carlo Dolce als Vorbild entgegenzuhalten?!

Denkt man über alles das nach, über die geistigen Einflüsse und über die inneren Vorgänge, die auf den Künstler so bestimmend wirken, daß er seine Individualität gerade in dieser oder in jener, aber in keiner anderen Form ausdrückt, daß er, falls keine der bereits entwickelten Formen seinem Bedürfnis entspricht, selbst eine diesem Bedürfnis genügende, also eine neue schafft, so wird es immer einleuchtender, daß, je mehr sich ein Talent dem Genie nähert, seine Freiheit in der dem Willensentschluß entspringenden Wahl einer Manier um so beschränkter werden muß. — Sint, ut sunt, aut non sint! — läßt sich hier mit dem bekannten Motto ausrufen. Gleichwie die Seele ihren bestimmenden Einfluß auf die körperliche Hülle ausübt, so modelt jeder Gedanke die sichtbare Form, in welcher er auftritt. Wohl denen, die dem Triebe der Notwendigkeit gehorchend die Pfade einer zarten idealen Schönheit wandeln und sie in sorgsam behütete reine Formen zu bannen trachten! Ihnen wird es sicher und schnell gelingen, schon als Lebende mit einer Gunst belohnt zu werden, welche für das zweifelhafte Ziel jenes höheren Ruhmes sicher zu entschädigen weiß, wie er zuweilen einem Künstler vorbehalten ist, der, bewegt von stürmi-

schen Leidenschaften und heftigem Drange das Bedürfnis in sich trägt, seinen gewaltigen Entwürfen weite Dimensionen zu gewinnen, und darum leicht das Anmutige und Reizende versäumt, ja eine gewisse Scheu vor ihnen wie vor einem Unnützen und Überflüssigen empfindet!

Um aber gegen so verschieden begabte Geister gleich gerecht zu sein, so muß man im voraus die von der Natur ihres Genius unzertrennlichen Bedingungen annehmen. Streben nicht bei dem Talent wie bei dem Charakter gewisse Eigenschaften nach besonderer Ausprägung? Dabei aber können wir überzeugt sein, daß, sobald die eine derselben ihr Maß überschreitet und vorherrschend wird, die andere darunter leidet oder wenigstens sich nur mittelbar, gleichsam versteckt äußert. Das Mitleid eines Kriegers wird nie so zart wie das eines Frauengemütes zum Ausdruck kommen. Ist das Verzeihen einer starken Seele minder schön als das eines mitteilsam angelegten Herzens? Wiegt nicht ein Wort der Liebe oder des Rates von Lippen, die des Schweigens gewohnt sind, oft tausend Schwüre eines leicht entzündeten Liebenden, den ganzen Redestrom eines Polonius auf?

Ein Kunstwerk von hoher Fassung wird zu keiner Zeit ohne eines der Attribute erscheinen, die von der Schönheit unzertrennlich sind. Doch ist dasselbe oft von so eigentümlicher Art, daß man, um es in seiner Form erkennen zu können, sich auf das innigste von dem inneren Sinn des Werkes, von der Eigenartigkeit seines Stiles, wir möchten sagen, von dem individuellen Charakter des Autors durchdringen lassen muß.

Die Eigenschaften des Talentes sind noch relativer als die des Charakters. Und zieht man die Modifikationen und die Umwandlungen noch in Erwägung, welche viele von ihnen durch ihre Ausprägung und das Übergewicht einer einzelnen erleiden müssen, so läßt sich sagen, daß hier im Menschen wie im Künstler die Fehler um so fühlbarer werden, je unbedingter sie unter der Herrschaft einer Tugend oder eines vorwiegend großen Triebes stehen. Denn was uns oft infolge einer Hintansetzung gewisser Schönheitsgesetze als Mangel erscheint, hört auf ein solcher zu sein, wenn jene Vorzüge durchaus nicht abwesend, sondern nur in einer besonderen

Weise — um deren richtige Auffassung es sich handelt, — verteilt sind. Um sich von solchen Individualitäten Rechenschaft geben zu können, muß man sie nach ihren eigenen Proportionsgesetzen messen.

Die Zwerge allerdings, die mit toller Wut gegen den Riesen anprallen, um ihn zum Falle zu bringen, wissen das nicht oder wollen es nicht wissen. Ihr kleinen Toren! Ahnt Ihr denn nicht, daß selbst wenn Euren Anstrengungen solches gelingen würde, ihm doch immer die Kraft bliebe, sich wieder zu erheben?! daß all Euer Mühen und Plagen Euch auch noch nicht um eines Daumens Breite größer macht?! — —

Außer den angeführten beiden Belastungspunkten — Abweichung von der alten Architektur der Symphonie, Anwendung unerhörter harmonischer Kühnheiten — müssen wir noch einen dritten Vorwurf berühren, welcher, obwohl von den Gegnern Berlioz' schwächer als die anderen betont, nichtsdestoweniger eine Quelle der hartnäckigsten Opposition ist, mit der er zu kämpfen hat.

Es gibt ganz scharfsichtige Köpfe, die aus einer fatalistischen Anhänglichkeit an notwendige und ihrem Wesen nach transitorische, von ihnen aber für absolute und unerschütterliche Prinzipien gehaltene Regeln auch nicht ein Jota von dem annehmen wollen, was Berlioz Neues bringt, weil sie ganz richtig fühlen und voraussehen, daß sein Streben sich von den vorgeschriebenen symphonischen Schranken, von den Parallelsätzen und von der thematischen Reperkussion zu befreien, sowie die Orchestermassen zum Zwecke der Entfaltung seines polyphonen Reichtums zu vermehren, nur die Konsequenz einer noch tiefer gehenden Neuerung ist, welche den sanktionierten Bau noch eingreifender umzugestalten droht, als es die bloßen Veränderungen an der Regelmäßigkeit seiner architektonischen Verhältnisse vermöchten. Wir meinen das der rein instrumentalen Musik zugefügte Programm in Prosa oder Versen, welches in längerer oder kürzerer Fassung, andeutend oder ausführlich den Zuhörer auf bestimmte Gedanken und Bilder hinweist, welche der Komponist vor ihm zu entrollen versucht.

Bezüglich der Einführung dieser Neuerung sind zwei Punkte ins Auge zu fassen.

Erstens: Ist sie eine Erscheinung ohne jeglichen historischen Vorgang, ohne frühere ähnliche Beispiele, ein sich nur bei Berlioz vorfindendes Phänomen, ein ausnahmsweises Vorkommnis, das sich an keinen vorbereitenden Versuch knüpft?

Zweitens: welch schlimme Folgen können wohl der Kunst aus ihr erwachsen, welche Übelstände sie begleiten? Mit anderen Worten: hat das Programm eine Existenzberechtigung, kann es sein Bestehen verantworten?

II.

Das Programm — also irgend ein der rein-instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken — ist keineswegs von Berlioz erfunden; denn wir begegnen ihm schon vor der Haydnschen Periode. Das Capriccio von Sebastian Bach: „Auf die Entfernung eines sehr teuren Bruders" ist hinreichend bekannt.

„Die früheren Programme sind knapp gehalten", hören wir sagen.

Wahr! Aber es ist die Eichel der Eiche und alle Keime sind unscheinbar, selbst die, aus denen Bäume, aus denen Ideen wachsen.

Es liegt nicht in unserem Sinn, hier auf das Oratorium und die Kantate einzugehen, wo das Orchester von jeher der Aufgabe nachgestrebt hat, in reinen Instrumentalpartien — also ohne Chor und Sologesang — den landschaftlichen Hintergrund oder auch den Rahmen zu bilden, auf und in welchem sich die Handelnden bewegen. Hier ist die Art seiner Mitwirkung eine ähnliche wie bei der Oper. Von der letzteren stammt die Form jener Instrumentalstücke, die bald, ohne darum die Szene aufzugeben, in den Konzertsaal überging und hier selbständig wurde: nämlich die Ouvertüre.

Anfangs war diese nur ein kurzes, die Oper eröffnendes Vorspiel; in ihrer Benennung bewahrt sie bis zur Stunde das Andenken

ihrer Entstehung. Allmählich erlangte sie außerhalb ihrer Aufgabe, dramatischen Werken als Einleitung zu dienen, selbständigen Wert und Inhalt und da wie dort eine so in sich abgerundete Form, daß Opernouvertüren auch ohne die Opern, für welche sie bestimmt waren, aufgeführt wurden, ja diese nicht selten überlebten. Man schrieb dann Ouvertüren ohne Opern, adoptierte aber diesen Namen für alle instrumentalen Werke, die nicht wie die Symphonie in vier verschiedene Sätze zerfallen, sondern ein homogenes, organisches, unzertrennliches Ganze in einem Satze bilden. Sowohl der größere Spielraum, welcher hier der Phantasie des Komponisten gelassen war, als auch die günstige Gelegenheit, Stücke an ein bestimmtes Sujet zu knüpfen und durch den Titel anzudeuten, trug zum raschen Emporblühen dieser Gattung der Tonkunst bei. Sie ist die echte Vorläuferin des Programms und brachte, könnte man sagen, das Privilegium desselben mit auf die Welt.

Mendelssohns Schöpfungen dieser Richtung gehören zu den gelungensten und anerkanntesten Beispielen dieser Kunstform. Die Ouvertüren zum „Sommernachtstraum", zu „Athalia" und „Ruy Blas" waren zu diesen Dramen geschrieben, wogegen die zu den „Hebriden" und der „Melusine" schon unabhängige Orchesterkompositionen sind. „Meeresstille und glückliche Fahrt" geht noch über ein bloßes Anknüpfen an die in ihrem Namen enthaltenen Bilder und Erinnerungen hinaus. Diese Komposition führt das vollständige Gedicht Goethes als Programm in ihrem Geleite.

Auf die Symphonie wirkte diese Richtung nicht so augenscheinlich ein. Sie übte einen Zauber aus, der etwas von der Ehrfurcht in sich trägt, mit welcher man geheiligte Stätten betritt. Es wäre nutzlos, den Spuren des Programms in manchen mehr scherzhaften als poetischen Anekdoten über die Entstehung Haydnscher Symphonien nachgehen zu wollen. Sprudelnd, heiter und naiv, wie er war, vertraute er seiner Muse kein herzbedrückendes Geheimnis an, er suchte nicht ahnungsvoll Rätsel in ihr und schrieb um so freier von allen Nebengedanken, als es ihm leicht und sorglos von der Hand ging. Beethoven dagegen trug stärker den Drang in sich, die flüchtigen Geister der Instrumentalmusik mit einem Namen

zu bannen und die übermächtigen Wellen der Tonströmungen in das sichere Bett eines einheitlichen, sie bestimmenden Gedankens zu leiten. Die Eroika- und Pastoral-Symphonie, die Überschrift zum Trauermarsch der ersteren, die Abschiedssonate — »Les Adieux, L'Absence et Le Retour« —, sowie das Dankgebet eines Genesenen, sein „Muß es sein?“ in dem letzten Quartett dürften dieses, besonders bei einer wortkargen Individualität, hinreichend bezeugen. Auch die Konzeption einer Faust-Symphonie, bei der ihn der Tod überraschte, beweist, wie sehr Beethoven sich dem Gedanken genähert, die Poesie mit der Instrumentalmusik zu verbinden.

Der seiner Cis-moll-Sonate gegebene und, wenn auch ungeschickt romantisierte, aber doch allgemein angenommene Beiname Mondscheinsonate, sowie die seit etwa fünfzehn Jahren immer häufiger werdenden Versuche, seine Symphonien, Quartette und Sonaten zu kommentieren und die Eindrücke, welche sie uns geben, die Bilder, die sie in uns wachrufen, in poetischen und philosophischen Abhandlungen zu erklären und zu fixieren, beweisen, wie groß das Bedürfnis ist, den leitenden Gedanken großer Instrumentalwerke genau bezeichnet zu sehen. Spohr versuchte die Darstellung der großen Antithese: „Irdisches und Göttliches“ in einer Symphonie für zwei getrennte Orchester. Eine frühere nannte er „Weihe der Töne“ und fügte ihr ein Gedicht gleichen Titels als Programm bei. Zu einer dritten dienten ihm die vier Jahreszeiten als Gegenstand. Wir beschränken uns auf diese so namhaften Beispiele.

Mendelssohn, der moderne Klassiker, hielt es dagegen für zu gewagt, einem Publikum gegenüber, welches einen solchen Schritt leicht als Profanation hätte auslegen können, eine Symphonie an poetische Schöpfungen anzulehnen, oder ihren Inhalt in einem Titel zu präzisieren. Sorgfältig wich er jeder Kollision mit Vorurteil und Befangenheit aus. Trotzdem aber hat er durch die Gesamtrichtung seines Schaffens wesentlich zu der verbreiteten Aufnahme des Programms beigetragen. Auch seine Lieder ohne Worte haben, trotzdem sie das Programm auszuschließen scheinen, viel zu seiner Aufnahme bei Klavierstücken mitgewirkt, und es

schien, als erwecke dieser Gattungsname ganz besonders das Verlangen nach spezielleren Benennungen. Er brach einer Flut von kurzen Stücken Bahn, unter welchen sich die Kompositionen Henselts ein bleibendes Interesse bewahren werden, während Schumann durch seine Charakter-, Phantasiebilder und Szenen usw. als Muster in diesem Genre gelten muß. Nicht nur, daß er mit dem feinsten Takt seine Programme wählte — es gelang ihm auch, die betreffende Musik auf das innigste mit dem ausgesprochenen Gedanken zu verschmelzen.

Es wäre überflüssig, noch besonders darauf hinweisen zu wollen, in welchem Grade es augenblicklich Mode geworden ist, alle möglichen Stücke für Soloinstrumente, für Klavier, Violine, Violoncello, ja selbst für die Klarinette und die Flöte! mit erklärenden Überschriften, Gedichten, Mottos, Epigraphen, kurzum mit allem zu versehen, was dazu dienen kann, die Phantasie zu beschäftigen und sie in einer Idee, in einem Bilde festzuhalten. Wenn nun derartige, weder vereinzelt noch ausnahmsweise dastehende Erscheinungen nicht mit dem Wort „bizarr" belegt werden, wenn denkende und verständnisvolle Künstler sie mit der Autorität ihres Beispiels unterstützen und das Publikum sie gewissermaßen provoziert: läßt sich dann das Programm als eine Verirrung des Geschmacks bezeichnen, selbst in dem Fall, daß schlechter Geschmack, wie wir gar nicht leugnen, ebenfalls seinen Anteil daran hat und nach den „Liedern ohne Worte" Lieder ohne Gedanken als Schmarotzerpflanzen emporwuchern läßt?

Ein aufmerksamer Blick auf die Entwickelung der rein-instrumentalen Kunst — besonders seit Haydn —, einige sich durch Staub hindurchwindende Untersuchungen würden uns bald, einem mehr und mehr betretenen Pfad gleich, eine ununterbrochene Reihe von Programmversuchen vorlegen, welche Zeugnis ablegen von dem immer mehr wachsenden Verlangen der Künstler, der Lösung des Rätsels nachzugehen, welches ihnen aus den Wellen der Instrumentation entgegentaucht. Doch überlassen wir es anderen, denen eine größere Muße und reichhaltigere Quellen als uns zu Gebote stehen, in einer Art statistischen Auszugs die zusammenhängende Folge jener Versuche nachzuweisen und zu zeigen: in wie kurzen

Zeiträumen sie als mehr oder weniger bedeutende Erzeugnisse einander folgten und in der einen oder der anderen Weise mit dem in Rede stehenden kunsthistorischen Zug zusammentrafen. Unserem heutigen Zweck entspricht es vollkommen, darauf hingewiesen zu haben, daß geistige Größen sich gleichstark von demselben ergriffen fühlten, so verschieden auch sonst die Formen ihres Talentes gewesen sein mögen.

Wozu nützt es auch von Tatsachen abstrahieren und sich dem Sinn, welcher in ihnen liegt, verschließen zu wollen? In den Augen eines jeden denkenden Künstlers bleibt es sich vollkommen gleich, ob diese mit einer größeren oder geringeren Anzahl von Zitaten belegt werden oder nicht. Denn es ist ein unwiderlegbares Faktum, daß das Programm auf dem Gebiet des Soloinstrumentes wie der Orchesterkomposition schon seit geraumer Zeit immer festeren Boden gewinnt. Seit sich die Musik in allen Ländern einer allgemeinen Verbreitung erfreut, seit sie durch ihre großen Feste Zusammenkünfte von Tausenden veranlaßt und unzertrennlich geworden ist von jeder öffentlichen Feier, von jeder Erholung und jedem Vergnügen des Privatlebens bis in die fernste Zurückgezogenheit des einzelnen, hat nicht allein das Publikum das Bedürfnis empfunden, an einem Ariadnefaden durch ihre Labyrinthe geleitet zu werden, sondern auch die Künstler haben einsehen gelernt, denselben gewähren zu müssen. Letztere konnten sich dem großen Gewinn nicht verschließen, welcher sie der Verlegenheit enthob, ihre Tongedichte dem zufälligen Erraten seitens ihrer Hörer überlassen zu müssen, und wieder andererseits dem Hörer den geheimen Sinn derselben nicht vorenthielt. Und so gehört es längst nicht mehr zu den Seltenheiten, einem Instrumentalstück mit Textworten, mit Namen oder Bezeichnungen zu begegnen, welche ein Bild oder eine Andeutung der Gefühle enthalten, die das Tonwerk in sich birgt und hervorzurufen bestimmt ist.

Berlioz gehorchte demnach nicht einer zufälligen Anwandlung, einem bloß individuellen Trieb, einer zwecklosen Laune, als er seine symphonischen Tongebilde durch eine leitende Idee, die er aussprach, bestimmte und diese Idee vom Hörer klar erfaßt und verstanden wissen wollte. Rief er dabei auch durch die Gewalt-

samkeit seines Gebarens eine Art Entsetzen hervor, so wäre es dennoch nicht das einzige Beispiel, daß die ersten Ausbrüche der Leidenschaft durch legitime Bande wieder ausgeglichen wurden. Die Instrumentalmusik wird mit oder ohne Zustimmung derer, die sich in Sachen der Kunst für die höchsten Richter halten, auf dem Weg des Programms immer sicherer und siegreicher vorwärts schreiten. Die Gegner des Programms, in deren Augen dasselbe eine Entweihung der Kunst ist, werden nicht hinwegdisputieren können, daß vorbereitende Versuche lange vor unserer gegenwärtigen Epoche stattgefunden haben, und daß seine schnelle Verbreitung durch die hervorragendsten Anwälte auf das glänzendste bezeugt, daß in ihm ein des Lebens fähiges und zum Leben berechtigtes Prinzip pulsiert. Die Komponisten aber, die sich auch ferner mit ihren Werken zu ihm bekennen, sollten den schreienden Mißbrauch bedenken, der mit ihm getrieben werden kann, sollten sich stets daran erinnern: daß Programm oder Titel sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn sie eine poetische Notwendigkeit, ein unablösbarer Teil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich sind! Das aber ist nicht der Fall, wenn sie nur als Zierat als ein Lockvogel des Herausgebers figurieren, wenn sie nur den Firnis für ein Bild abgeben, das sich in allem übrigen, in seinem Inhalt und in seiner Anlage, weder durch poetische Auffassung noch durch künstlerische Gruppierung, weder durch seine Schönheitslinien noch durch die Wahrheit seines Kolorits auszeichnet.

„Wenn aber ein Werk diese großen und seltenen Eigenschaften alle oder zum Teil enthält: was soll ihm dann das erklärende Programm? Ähnelt es nicht vielleicht dem Bandstreifen, den die ersten christlichen Maler ihren Heiligen aus dem Munde hervorquellen ließen, mit den darauf geschriebenen Reden derselben? Sollte es nicht vielmehr eines jener naiven Hilfsmittel sein, nach denen die Kindheit der Kunst in ihrer Unbeholfenheit greift, als ein Zeichen ihrer Reife? Und wenn das Programm ein Auswuchs ist, wenn es nicht einen integrierenden organischen Teil des Ganzen bildet: ist dann sein Vorhandensein gleichgültig? kann es dem Tonwerk nicht viel mehr Schaden als Nutzen bringen?"

So lauten die Hauptbedenken derer, welche die Berechtigung des Programms verneinen. Doch haben dieselben ihre Einwürfe selten offen und klar dargelegt; sie haben vielmehr die erschöpfende Besprechung der Sache umgangen. Selbst die Anhänger des Programms haben die Frage nicht entschieden als eine der wichtigsten der Kunst unserer Zeit aufgestellt und behandelt. Von beiden Seiten beschränkte man sich darauf, es anzuwenden oder zu verschmähen, ohne weiter zu untersuchen, ob es einen integrierenden Teil des Werkes bilden kann und muß. Infolgedessen war es unvermeidlich, es ebenso oft in unrichtiger Weise anzuwenden als zu verurteilen.

Mag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Dozierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Gottesfunken und habe nur Wert als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müßte, dann wäre unbedingt vorzuziehen, eine ihrer reichhaltigsten Quellen eher versiegen zu lassen als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen.

Das Gefühl inkarniert sich in der Musik, ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Wortes der Fall ist, seine Strahlen an dem Gedanken brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen. Wenn die Musik einen Vorzug vor den anderen Mitteln besitzt, durch die der Mensch die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mitteilen zu können, was diese schließlich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben. Ihre volle Intensität unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd, weil sie gezwungen sind, es durch Bilder oder Vergleiche zu tun. Die Musik dagegen gibt gleichzeitig Stärke und Ausdruck

des Gefühls; sie ist verkörperte faßbare Wesenheit des Gefühls. Unseren Sinnen wahrnehmbar durchdringt sie diese wie ein Pfeil, ein Strahl, ein Tau, ein Geist und erfüllt unsere Seele. Wenn die Musik sich die höchste Kunst nennt, wenn der christliche Spiritualismus sie als einzig des Himmels würdig in die überirdische Welt versetzt hat, so liegt dieses Höchste in den reinen Flammen des Empfindens, die von Herz zu Herzen ineinander schlagen ohne Hilfe der Reflexion. Sie ist Hauch von Mund zu Mund, strömendes Blut in den Adern des Lebens!

Das Gefühl selbst lebt und leuchtet in der Musik ohne bildliche Umkleidung, ohne vermittelnde Tat, ohne vermittelnden Gedanken. Hier hört es auf, Ursache, Quelle, Triebfeder, bewegendes und erregendes Prinzip zu sein, um sich faltenlos und ohne vertretende Symbole in seiner unbeschreiblichen Ganzheit zu offenbaren, wie der Gott der Christen, nachdem er sich seinen Auserwählten durch Zeichen und Wunder zu erkennen gegeben, sich ihnen nun durch die Vision im beseligenden Glanze seiner fühlbaren Gegenwart zeigt. Einzig in der Musik hebt das lebendig gegenwärtige, ausstrahlende Gefühl den Bann auf, welcher mit den Leiden irdischer Ohnmacht unseren Geist belastet. Hier allein entreißt es uns mit den sprühenden Fluten seiner freien und wärmevollen Gewalten dem Dämon Thought und streift uns auf Augenblicke sein Joch von der gefurchten Stirne.

In der Musik allein enthebt das sich manifestierende Gefühl den Verstand und seine Ausdrucksmittel der Hilfe, welche, mit der Intuition des Gefühls verglichen, unzureichend und gegenüber seiner Kraft, seiner Zartheit, seinem Glanze unvollständig sind. Auf den hochgehenden klingenden Wogen der Tonkunst hebt uns das Gefühl zu Höhen empor, die über der Atmosphäre unseres Erdballs liegen: da zeigt es uns sternschimmernde Wolkenlandschaften mit Weltarchipelen, die im Äther gleich Schwanen singend im Raume sich bewegen. Auf den Flügeln der unendlichen Kunst zieht es uns mit fort in Regionen, zu denen es allein zu dringen vermag, wo in geläuterter Luft das Herz sich erweitert und ahnungsvoll am Dasein eines körper- und hüllenlos geistigen Lebens teilnimmt. Ja, was uns über die kärgliche, dürftige irdische Hülle,

über unseren beschränkten Planeten hinaus die Auen der Unendlichkeit öffnet, was uns an rauschenden Quellen des Entzückens tränkt, mit Schauern der Wonne uns umweht, mit Tauperlen der Sehnsucht uns netzt, was Ideale gleich den goldenen Turmspitzen jener im Meere versunkenen Stadt vor uns erschimmern läßt, uns vorüberführt an den unbeschreiblichen Erinnerungen, welche unsere Wiege umstanden, wie an himmlischen Gestalten, die wir kannten, und die uns dereinst wieder umarmen werden, was uns leitet durch die schallenden Werkplätze der Elemente, uns weiht mit allen Gluten des Lechzens nach jener unerschöpflichen Wonne, wie sie die Seligen empfinden, was uns ergreift und im hochaufstürmenden Wirbel aller Leidenschaften uns über diese erhebt und der Welt uns entrückend an die Ufer eines schöneren Lebens trägt: ist es nicht die Musik, die vom Urquell alles Gefühles belebte Musik, die so wie dieses in uns schwebt, ehe es sich kundgibt, ehe es in der Gießform des Gedankens gerinnt und erstarrt? Welche andere Kunst erschließt ihren Adepten eine ähnliche Wonnetrunkenheit, die, von einem undurchdringlichen Mysterium züchtig verschleiert, nur um so kostbarer und veredelnder ist? Welche andere Kunst zeigt ihren Dienstbeflissenen den Himmel, wo Engel liebend walten, und durchfliegt mit ihnen im Eliaswagen die Sphären der Ekstase? — — —

Ein slawischer Dichter sagt: „Das Wort lügt dem Gedanken, die Tat lügt dem Wort.“ Die Musik lügt nicht dem Gefühl — sie täuscht es nicht, und Jean Paul durfte ausrufen: „O Tonkunst, die du Vergangenheit und Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsere Wunden bringst! . . . . O Musik! Nachklang aus einer harmonischen Welt! Seufzer des Engels in uns! Wenn das Wort sprachlos und das Auge, das weinende, und wenn unsere stummen Herzen hinter dem Brustgitter einsam liegen — o so bist du es, wodurch sie sich einander zurufen in ihren Kerkern und wodurch sie ihre entfernten Seufzer vereinigen in ihrer Wüste“ . . . . Und Hoffmann konnte die Musik offenbaren als „jenes ferne Reich, das uns so oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen, und die nun erwacht wie in

freudigen Strahlen freudig und froh heraufschießen, so daß wir der Seligkeit jenes Paradieses teilhaftig werden .... Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Akzente in unserem Inneren wiederklingen und ein höheres, intensiveres Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt."

Wer könnte wagen, unserer erhabenen Kunst die höchste Kraft des sich Selbstgenügens abzusprechen? Heißt es denn dem angeborenen und historisch entwickelten Wesen entsagen, wenn man sich eine neue Form erringt? Schwört man der Muttersprache ab, wenn man der Beredtsamkeit einen neuen Zweig gewinnt? Wird darum, weil es Werke gibt, welche die Tätigkeit des Fühlens und Denkens gleichzeitig beanspruchen, der reine Stil der Instrumentalmusik seines Zaubers für diejenigen verlustig gehen, die mit ihrem ganzen Empfindungsleben in ihr aufgehen möchten, ohne dabei durch einen bestimmten Gegenstand in der Freiheit ihres Gefühls gehindert oder beschränkt zu sein? Hieße es nicht Mißtrauen in die Lebensfähigkeit dieses Stiles setzen, wenn man darum seinen Verfall befürchten wollte, weil neben ihm eine neue Gattung entsteht, die, obwohl von dem Drama, dem Oratorium und der Kantate verschieden, dennoch mit ihnen die poetische Grundlage gemeinsam hat?

Die Antipoden dieser neuen Kunsthemisphäre finden vielleicht ein schlagendes Argument gegen sie in der Behauptung, daß die Programmusik, indem sie scheinbar verschiedene Zweige verbinde, gerade hierdurch den eigenen individuellen Charakter aufgebe und folglich auch keine selbständige Stellung in der Kunst beanspruchen könne. Sie werden weiter einwenden, daß die Instrumentalmusik unsere Kunst am reinsten zum Ausdruck bringe, daß sie in dieser Form ihre höchste Vollendung und Macht erreiche, ihre Majestät auf das glänzendste entfalte und ihre Unmittelbarkeit am ergreifendsten zur Geltung bringe, daß die Musik aber trotzdem von jeher sich das Wort angeeignet habe, ihm durch den Gesang ausdrucksvollen Reiz und intensivere Kraft gegeben und sich demnach von jeher in den beiden Formen als Instrumental- und

als Vokalmusik entwickelt habe. Ferner werden sie behaupten, daß diese beiden Formen eine gleiche Lebenskraft in sich trügen, gleich normal seien, und daß, sobald der erfindend Schaffende die Musik auf gegebene Verhältnisse und handelnde Personen anwenden wolle, er in den lyrischen und dramatischen Vokalformen hinreichend Motive für sein Schaffen vorfinde und somit weder eine Notwendigkeit noch ein Nutzen sich für ihn daraus ergeben könne, wenn er das Eigenartige jener für sich bestehenden und ihr eigenes Leben atmenden Musik auf einem und demselben Weg mit dem Entwickelungsgang der anderen, die sich mit der poetischen Anlage des Dramas, mit dem gesungenen und gesprochenen Wort identifiziere, verbinden wolle. —

Diese Einwendungen würden als richtig auzuerkennen sein, wenn sich in der Kunst zwei voneinander verschiedene Formen nur verbinden, nicht auch vereinen ließen. Ihre Verknüpfung kann eine unharmonische sein, das liegt auf der Hand. Dann ist eben dieses Werk ein mißlungenes, und der gute Geschmack wird mit Recht von dem ungeschickten Vermischen verletzt. Das jedoch wäre ein Mangel der Ausführung, nicht ein prinzipieller Irrtum. Ist die Kunst im allgemeinen und eine jede insbesondere nicht ebenso reich an verschieden gearteten und unähnlichen Erscheinungen, wie die Natur in ihrem Wechsel von Haupt- und unendlichen Nebengebieten? Produziert sie nicht, wie die Natur, stufenweise Gliederungen, welche die fernliegendsten Reiche und die entgegengesetztesten Abstufungen durch vermittelnde Gattungen — die notwendig und natürlich, demnach lebensberechtigt sind — aneinander ketten?

Wie es in der Natur keine Lücken gibt, wie in der menschlichen Seele nicht bloß Kontraste sich bewegen, ebensowenig liegen steile Abgründe zwischen den Gipfeln der Kunst, und es fehlen nirgends Ringe in der wunderbaren Verkettung ihres großen Ganzen. In der Natur, in der Seele des Menschen, in der Kunst — überall sind die Entfernungen, die Gegensätze und Höhepunkte durch eine lückenlose Reihenfolge der verschiedenen Arten des Seins mit einander verbunden, welche durch Modifikationen sowohl Verschiedenheiten herbeiführen, als auch Ähnlichkeiten aufrecht

erhalten. Die menschliche Seele, dieser Mittelpunkt zwischen Natur und Kunst, findet in der Natur Aspekte, Färbungen und Erscheinungen, welche allen Stimmungen und Modulationen des Gefühls entsprechen, durch welche sie hindurch muß, ehe sie sich auf den steilen, isolierten und von ihr nur in seltenen Zeiträumen erstiegenen Gipfeln widersprechender Leidenschaften aufhält. Dieses mit der Natur Gemeinsame überträgt sie auf die Kunst.

Die Kunst vermählt demnach, gleich der Natur, sowohl verwandte als auch entgegengesetzte Formen, welche mit Stimmungen und Eindrücken der menschlichen Seele zusammentreffen, die oft durch Gegenströmungen mannigfacher Triebe entstehen und, indem sie sich bald verbinden, bald sich widersprechen, einen gemischten Seelenzustand zur Folge haben, der sich weder als reiner Schmerz noch als reine Freude, weder entschieden als Liebe noch entschieden als Egoismus, weder als Schwäche noch als Energie, weder als volle Befriedigung noch als völliges Verzagen bezeichnen läßt. Durch diese Mischung verschiedener Tonalitäten wird eine Harmonie, eine Individualität oder eine Kunstgattung gebildet, die nicht ganz in sich selbst begründet ist und demnach sich verschieden von allen anderen darstellt. In ihrer Allgemeinheit und in der Stellung betrachtet, welche die Kunst in der Geschichte der Menschheit einnimmt, wäre sie nicht nur ohnmächtig, sondern bliebe auch unvollständig, wenn sie ärmer und weniger selbständig als die Natur nicht jedem Moment des menschlichen Seelenlebens den verwandten Ton, die gleichgestimmte Farbe, die unentbehrliche Form geben könnte.

Kunst und Natur sind in ihrem Hervorbringen so reich und wechselvoll, daß ihre Grenzen sich weder fixieren noch erraten lassen. Beide umfassen eine Menge sowohl heterogener als verschwisterter Grundelemente; beide bestehen aus Stoff, Substanz und bis ins Unendliche mannigfachen Formen, die sich an Ausdehnung und Kraft gegenseitig begrenzen und bedingen; beide endlich üben mittelst unserer Sinne eine ebenso reale als unbestimmbare Wirkung auf unsere Seele aus.

Jedes Element erlangt, durch Berührung mit einem anderen, neue Eigenschaften. Ursprüngliche büßt es ein, und andere Wir-

kung in veränderter Umgebung ausübend nimmt es eine neue Form, einen neuen Namen an. Ein Wechsel in ihren Mischungsverhältnissen ist ausreichend, um das durch ihre Verbindung erzeugte Phänomen zu einem neuen zu machen. Das Amalgamieren von ursprünglich ihrer Art nach verschiedenen Formen wird in der Kunst — ganz wie in der Natur — entweder Erscheinungen von neuer Schönheit oder Ungeheuerlichkeiten erzeugen, je nachdem eine harmonische Vereinigung oder eine widerspruchsvolle Verbindung ein homogenes Ganze oder peinliche Ungereimtheiten ins Leben ruft.

Je mehr wir von der vielgestaltigen im All herrschenden Einheit, in deren Mitte der Mensch lebt, überzeugt sind, je mehr wir die in unserem eigenen Leben, in unserer eigenen Geschichte waltende Einheit erkannt haben, um so leichter wird unser Blick in die sich in den Geschicken der Kunst offenbarende vielgestaltige, d. i. vielformige Einheit dringen, und um so eher werden wir die böse Neigung überwinden, an derselben mäkeln und zustutzen zu wollen, wie die Gärtner, welche, um geradlinige Hecken zu ziehen, die Vegetation hemmen und den gesunden natürlichen Baum, gekünstelten Formen zuliebe, verkrüppeln. Nirgends finden wir in den lebendigen Erscheinungen der Natur geometrische und mathematische Figuren: warum sie der Kunst aufdringen wollen? warum die Kunst einem Linearsystem unterwerfen? warum nicht ihre üppige, zwanglose Entfaltung, wie die der Eichen, bewundern, deren reiches, vielverschlungenes Geäst lebendiger zu unserer Phantasie spricht, als der zur Pyramide oder zum chinesischen Hut entstellte Taxus? Wozu all das Abmühen, die Triebe der Natur und der Kunst zu verkümmern und zu meistern? Vergebliche Mühe! Am ersten Tag, an welchem die kleinen Gartenkünstler einmal die Schere verlegt haben werden, wachsen sie, wie sie sollen und müssen.

Der Mensch steht zu Kunst und Natur in umgekehrter Beziehung. Die letztere, deren Schlußstein, höchste Blüte und edelste Frucht er ist, beherrscht er; die Kunst aber wird von ihm erschaffen, gleichsam als eine zweite Natur, welche in derselben Beziehung zu ihm steht, wie er selbst zur Natur. Trotzdem kann er die Kunst

nur nach den Gesetzen schaffen, welche die Natur vorschreibt: denn von ihr holt er zu seiner Arbeit die Materialien, um ihnen ein höheres Leben, als das ihnen in dem Plane der Natur zugedachte, einzuhauchen. Diese Gesetze, nun Kunstgesetze, tragen unverwischbar den Stempel ihres Ursprunges in der Ähnlichkeit, die sie mit den Gesetzen der Natur gemein haben. Durch sie wird aber das Dasein der Kunst, obwohl die letztere Geschöpf des Menschen, Frucht seines Willens, Ausdruck seines Gefühls, Ergebnis seines Nachdenkens ist, dennoch nicht vollständig von seinem Willen bestimmt. Ihre Entwickelungsphasen sind, wie ihr Lebenslauf, unabhängig von seiner Entscheidung und seiner Vorherbestimmung. Infolge von Grundbedingungen, deren inneres Entstehen uns ebenso unbekannt bleibt wie die Kraft, welche die Welt in den Angeln hält, besteht und blüht sie in ganz verschiedener Weise und strebt, wie diese, in nie endenden, keiner äußerlichen Macht unterwerfbaren Umformungen nach einem von uns nicht vorausgesehenen und nicht vorauszusehenden letzten Ziele. Kann auch der gelehrte Forscher die Spuren ihrer Vergangenheit verfolgen, so kann er nichtsdestoweniger keineswegs voraussehen, ja kaum vorausahnen, zu welchem Endziel zukünftige Umwälzungen sie führen werden.

Die Sterne des Himmels kommen und gehen, die Gattungen auf unserer Erdkugel erscheinen und verschwinden, und beides vollzieht sich nach Bedingungen, welche im fruchtbaren und steten Wechsel der Zeit die Jahrhunderte herbeiführen und wieder vergehen machen. So auch in der Kunst. Befruchtende und belebende Sonnen ihres Reiches ermatten allmählich in ihrem Glanze, ihre Wärme erkühlt, und neue Planeten erglänzen jugendstrahlend, stolz und feurig an ihrem Horizont. Ganze Künste sterben aus, und ihr ehemaliges Leben ist nur noch an den Skeletten erkennbar, die von ihnen übrig geblieben sind und uns, wie die vorsintflutlicher Rassen, mit staunender Überraschung erfüllen. Durch Kreuzung und Verschmelzung entstehen neue, bis dahin unbekannte Arten, die durch ihre Ausdehnung und Vermischung vielleicht dereinst wieder ihrem Ende entgegengehen, ebenso wie im Tier- und Pflanzenreich ganze Gattungen durch andere ersetzt worden

sind. Die Kunst, die vom Menschen hervorgebracht wird, wie er selbst scheinbar von der Natur hervorgebracht worden, die, wie er selbst das Meisterstück der Natur ist, nun sein von ihm mit Gedanken und Gefühl begabtes Meisterstück wird, — die Kunst kann den Umgestaltungen, welchen alles unterworfen ist, was die Zeit geboren, nicht entfliehen! Aber ihr mit der Menschheit zugleich bestehendes Lebensprinzip bleibt, wie das Lebensprinzip der Natur, nur eine Zeitlang in denselben Formen und geht im ewigen Wandel von der einen in die andere über und treibt den Menschen an, neue zu schaffen in dem Maße, als die alten verblüht und veraltet, seinem fortstrebenden Geist nicht mehr entsprechen.

Gleich der liebevollen Gabe einer über die eigene unendlich erhabenen Natur, so trägt der menschliche Geist die Begriffe der Ewigkeit und des Nichts in sich, als Spuren außer ihm liegender Elemente. Kant hat zuerst den rätselhaften Widerspruch bemerkt, mit welchem der menschliche Geist beides annimmt, ohne fähig zu sein, weder das eine noch das andere zu fassen. Diese Begriffe bilden die beiden entgegengesetzten Pole der Achse, um welche er sich dreht: die Idee eines Daseins ohne Anfang und Ende und die eines absoluten Nichtseins. Unaufhörlich bewegt er sich um diese beiden Anziehungspunkte, bald zu diesem, bald zu jenem sich neigend; zurückschauernd vor dem Gedanken der Vernichtung, entsetzt ihn der Gedanke eines Unwandelbaren. Alles, was den Menschen umgibt, ist Ende und Anfang, Leben nach dem Tode, Tod vor dem Leben. Trotzdem ist er instinktiv und unerklärlich von einem Widerwillen gegenüber dem Kraftlosen aller Anfänge, gegenüber dem Schmerzlichen jedes Endes erfaßt, während ihn ein ebenso instinktiver und unerklärlicher Trieb drängt zu zerstören, um neu zu schaffen. Gesättigt, voll Überdruß, von der Neugier zum Begehren gereizt, fühlt er infolge des ihm angeborenen herrschenden Triebes nach jeder Erfüllung dieses Begehrens ein neues, unstillbares Verlangen nach einer Befriedigung, für deren Ausdruck ihm das Wort fehlt, die aber jeder Wechsel ihm zu verheißen scheint. Aus dem Streit dieser beiden Bestrebungen entsteht Kampf und Leid: — unsere gemeinschaftliche, unabwendbare Mitgift. —

Diese beiden sich widerstrebenden Impulse, die den Geist des Menschen im Schweben und Schwanken zwischen Dauer und Vergehen halten, finden sich überall wieder: in der physischen Welt als Zentripetal- und Zentrifugalkraft, in der Chemie als Formation und Desorganisation, in der Moral als Vervollkommnung und Entartung, in der Politik als Konservatismus und Reform. Eine verborgene Macht, Vorsehung oder Geschick genannt, stellt ihr Gleichgewicht durch Senken und Heben der einen oder der anderen Wagschale her, bis sie dann in den unvorhergesehensten Momenten beide in gleiche Schwebung bringt. Als Newton sagte: „Wäre Zentripetal- und Zentrifugalkraft gleich: sie zerstörten die Maschine des Weltalls; wären sie ungleich: sie würden das Chaos erzeugen — Gottes Finger muß sie halten!", war er ergriffen von dem wunderbaren Gleichgewicht so widerstrebender Prinzipe, von der unbegreiflichen Weisheit, die, wie in den Welten des Raumes, sich in den Geschicken der Menschheit bewährt.

Aber auch in der Kunst und ihrem Schwanken zwischen sterilen verbrauchten Formen, die fortvegetierend keine neuen Typen mehr erzeugen können und dem Fortschritt entstehender gegenüber immer unvollkommener werden, offenbart sich der Finger Gottes, von dem Newton spricht, dieses geheimnisvoll Bewegende, dieses verborgen Waltende, welches zwischen den verschiedensten Elementen die Harmonie erhält und unser Fortschreiten in Zeit und Unendlichkeit durch das Genie vollzieht. Wie jener gallische Eroberer, wirft es sein blitzendes Schwert in die Wage der Kräfte, der anziehenden und abstoßenden, welche die Kunst auf der einen Seite zum Neuen, zum Verbessern, zum Umwandeln fortreißen, auf der anderen in den alten Geleisen, Formen und Methoden zurückhalten wollen.

Solange nicht das Genie sein Zauberwort spricht, erzeugt dieser Dualismus eine mehr oder minder schnell wechselnde Ebbe und Flut, eine mehr oder weniger eingreifende Zerstörung oder Förderung der Kunst und des Geschmackes. Früher oder später aber hebt das Genie die Kunst über die ihr sorgsam gesetzten Grenzen hinaus, auf daß ihre Leuchte den Weg der Menschheit erhelle, die gleich unserer Sonne nach einem Ziel strebt, das unser

Auge nicht sieht, unser Verstand nicht berechnet. Wohl wandelt die Sonne gleichgemessenen Schrittes ihre Bahn hin zu dem Punkte des Firmaments, dessen Gestirn eigentümlich genug und gleichsam verheißungsvoll den Namen des Herkules, des Befreiers des Prometheus, in welchem das Menschengeschlecht symbolisiert ist, erhalten hat, während Menschheit und Kunst nur unregelmäßig, unterbrochen von Pausen, bald mit einer die unterirdische Arbeit des Maulwurfs kennzeichnenden Langsamkeit und Geduld, bald in so gewaltigem Sprung, wie der seiner Beute sich bemächtigende Tiger, zu ihrer höchsten und letzten Verklärung sich hinbewegen.

Aus dieser verschiedenen Gangart der Kunstentwickelungen erwächst die Schwierigkeit, ihre Anzeichen und Vorläufer zu erkennen. Man muß vorgeschritten auf den Höhen stehen, um einen beendeten Fortschritt als solchen zu erkennen. Solange er, ähnlich einem Ankerplatz, auf den wir zusegeln, noch fern ist, bedarf es einer gewissen Gabe des Hellsehens, um sicher in der Behauptung zu sein, daß wir uns ihm nähern. Optische Täuschungen liegen hier so nahe, daß es Skeptikern gegenüber, welche die Bewegung, die andere als eine fortschreitende erkennen, für eine rückgängige halten, unmöglich ist, Beweise a priori zu geben. Übrigens würde ein Leugnen und Bestreiten der in immer edleren Künsten und Formen sich verkörpernden, nach immer breiterem Ausstrahlen, nach hellerem Lichte, nach unendlichen Höhenzügen hinstrebenden Seelenwanderung des menschlichen Geistes eine vergebliche Mühe sein.

Ebenso vergeblich aber wäre es, eine Kunst oder nur die geringste ihrer Formen der Unbeweglichkeit, dem Stillstand anheimgeben zu wollen, indem man die neuen Gestalten, in welchen sie auftritt, zu zerstören und die Keime, die doch allein nur dem Samen gereifter Frucht entsprießen können, zu vernichten strebt. Sie lassen sich nimmer verkümmern, und keine Hand vermag entweihend die Triebe ihres Lenzes zurückzudrängen.

Seltsamer Widerspruch! Nichts Menschliches bleibt still stehen: Kultus, Sitte, Gesetz, Regierung, Wissenschaft, Geschmack und Genußweise — alles wechselt, alles vergeht und kommt unaufhörlich, ohne Rast, ohne Frist; kein Land gleicht dem anderen

und kein Jahrhundert endet in derselben Atmosphäre, in welcher es begonnen hat; Bestrebungen, Richtungen, Reformen, Ideale jeder Generation pflügen, Anpflanzungen neuer Art versuchend, die Äcker um, die sie von den Vätern geerbt haben —: und mitten in all diesen Gärungen, in diesem Wogen der Zeit, in dieser den Umwandlungen der Natur, wenn nicht an Majestät, so doch an Allgemeinheit ähnlichen, ewigen Weltverjüngung sollte unter allen Wegen des Fortschritts nur ein einziger nie betreten und unter allen Manifestationen des menschlichen Geistes nur der reinsten und glänzendsten die Entwickelung versagt, die Bewegung gehemmt werden? Möchte man doch unter allen virtuellen Kräften gerade ihr die Fähigkeit der Vervollkommnung absprechen, der höchsten Kraft, welche dem Stoffe Geist einhaucht, die, ein Echo jenes ersten Schöpfungsrufes, durch ihr „Werde!" ein harmonisches All aus den ungestalten Elementen eines embryonischen Chaos schafft! — Wunderbare Gabe, edelstes Weihegeschenk des Daseins! Einzige Schaffensmacht des Menschen! Wo anders als in der Kunst bist du zu suchen?

Wie auch der Mensch sich auf allen Wegen des Lebens betätigen mag, entdeckend, erfindend, sammelnd, zerlegend, verbindend: schaffend ist er nur im Kunstwerk. Nur hier vermag er in freiem Wollen sein Fühlen und Denken mit sinnlicher, ihren Sinn und Inhalt ebensowohl bewahrender wie mitteilender Hülle zu umgeben. Und trotz alledem sollte nur die Kunst von einem bestimmten oder zu bestimmenden Moment an unberührt bleiben von Ebbe und Flut seiner Seele, unergriffen vom Schwanken seiner Hoffnungen, teilnahmlos an allem Wechsel seiner Träume, an allem Keimen und Weben seiner Ideen? Nein, gewiß nicht! Die Kunst im Ganzen wie im Einzelnen durchschifft mit der Menschheit den Strom der Zeiten und kehrt nimmer zur Quelle zurück! Und selbst wenn sie Momente lang still zu stehen scheint, hören die den Menschen und sein Leben tragenden Fluten nicht auf, auch das sie bewegende Element zu sein. Die Kunst geht, schreitet fort, nimmt zu und entwickelt sich nach unbekannten Gesetzen, oft schweigend, doch mehr im Sturm revolutionärer Gewalt. Ihre ungleich und in nicht zu berechnenden Zeitpunkten wiederkehrenden Revolutionen sind dem

Erscheinen mancher Kometen ähnlich, welche die Behauptung, daß sie nun nicht mehr in gleicher Pracht vorüberziehen, nie wiederkehren werden, zur Unmöglichkeit machen. Wir wissen, daß Kometen und Kometen wiederkommen werden: nur ist es uns nicht gegeben, weder den Moment ihres Wiedererscheinens, noch die Pracht ihres Glanzes, in welcher sie auftreten werden, vorauszusehen.

Wenn für die Kunst die Stunde des Fortschrittes schlägt, fehlt das Genie niemals an der Bresche. Es folgt dem Ruf der Zeiten. Bald führt es aus nebelhaftem Limbus eine Entdeckung voll und ganz an das Licht, bald vereint es einzeln gesammelte kindliche Laute zu einem volltönenden, zauberkräftigen Wort. Zuweilen geschieht es, daß die Kunst, wie eine Pflanze erblüht, die nach und nach ihre Blätter entfaltet, und ihre einander folgenden Repräsentanten in einem gleichmäßigen Schritt der Vollkommenheit entgegengehen, so daß ein Meister nur um einen Schritt über das hinausgeht, was der ihm vorausgegangene ihm überliefert hat. In diesem Falle gönnt der langsame Fortschritt den Massen die nötige Zeit, um dem stufenweise sich erhöhenden Niveau, dem Streben nach Vollendung, sowie dem Fluge höhergehender Inspiration folgen zu können. In anderen Fällen greift das Genie seiner Zeit vor und erklimmt urplötzlich und auf einmal in kräftigem Schwunge mehrere Stufen der mystischen Leiter. Dann bedarf es der Dauer, bis nachringend das allgemeine geistige Bewußtsein sich zu seinem Gesichtspunkt erheben kann. Ehe nicht dieser Moment eingetreten ist, kann es nicht verstanden, kann es nicht beurteilt werden.

In der Literatur, wie auch in der Musik, hat sich alles das bereits oft ereignet. Weder Shakespeare noch Milton, weder Cervantes noch Camoens, weder Dante noch Tasso, weder Bach noch Mozart, weder Gluck noch Beethoven — um nur diese glänzenden Namen anzuführen — sind von ihrer Mitwelt in dem Maße erkannt worden, wie später.

Für die Musik, die fortwährend im Bilden begriffen ist und in unserer Zeit in raschem Entwickelungsgang eine Höhe nach der anderen zu ersteigen beginnt, liegt das Eigentümliche des

Genies darin, daß es seine Kunst sowohl mit noch unbenutzten Stoffen, als auch mit einer neuen Behandlungsart gegenüber den vorgefundenen bereichert. Man kann sagen, daß in ihr Beispiele von Künstlern, die förmlich mit beiden Füßen zugleich in eine künftige Zeit hinübergesprungen, am häufigsten zu finden sind. Wie aber kann der Stil, den sie vorausgenommen, von dem sie erkannten, daß er der herrschende werden müsse, seitens der Zeitgenossen anders als gleichfalls durch einen gewaltigen, sie von der bequemen Gewohnheit traditioneller Formen losreißenden Ruck begriffen werden? Doch, möge die Menge auch jenen Beschwingten den Rücken kehren, mögen brotneidige Rivalen sie schmähen, Freunde sie verspotten, mögen ihre Schüler von ihnen abfallen, mögen sie geringgeschätzt von Dummen und verurteilt von Ignoranten ein gequältes, gehetztes Leben führen: sie hinterlassen sterbend ihre Werke, einen befruchtenden Segen der Nachwelt.

Diese Prophetenwerke impfen einem der Kommenden nach dem anderen ihren Stil, ihre Schönheit ein. Oft sind es die ihrem Auftreten am wenigsten geneigten Talente, die sich am allerersten einige ihrer poetischen Intentionen oder technischen Methoden, deren Wert sie am besten zu schätzen wissen, zunutze machen. Die Nachahmung, welche diesen bald folgt, zwingt sie weiterzugehen und dem anfangs Verkannten sich noch mehr zu nähern, bis endlich in dem Umsichgreifen solcher Nachahmungen und Annäherungen das Verständnis und die Verherrlichung des Genius erreicht wird, der zu seinen Lebzeiten vergeblich nach Anerkennung rang. Erst wenn sich das Publikum an die Bewunderung von Werken gewöhnt hat, die den Werken des Genies analog von ähnlicher Fassung, aber von geringerem Werte sind als sie, nimmt es sein kostbares Vermächtnis mit voller Achtung und mit dem Jubel des Beifalls auf. Die alten Formen, verdunkelt von jüngeren, treten dann in den Hintergrund, um von den neu aufgewachsenen Generationen, welche diese ihrem poetischen Ideal entsprechender finden, allmählichem Vergessen anheimgegeben zu werden. So füllt sich nach und nach die Kluft aus zwischen dem mit Schwingen begabten Genius und dem schneckenbedächtig ihm folgenden Publikum.

Die im Programm enthaltene poetische Lösung der Instrumentalmusik erscheint in unseren Augen mehr als ein von den mannigfachen dieser Kunst noch bevorstehenden Fortschritten bedingtes Ergebnis unserer Zeitentwickelung, denn als ein Symptom ihrer Erschöpfung und Entartung. Es ist unmöglich, anzunehmen, daß sie schon jetzt gezwungen wäre, sich subtilen Kunstgriffen und Verirrungen des Raffinements hinzugeben, um, nachdem sie alle ihre Hilfsquellen erschöpft, alle ihre Mittel verbraucht hat, die Ohnmacht alternder Tage zu verdecken. Wenn bis dahin ungekannte Formen erstehen und durch den Zauber, welchen sie in sich tragen und ausüben, bei denkenden Künstlern und bei dem Publikum Eingang gewinnen, so daß erstere sich ihrer bedienen, letzteres sie aufnimmt, ist es schwer antizipierend ihre Vorteile und Mißstände so erschöpfend darzulegen, daß sich aus beiden ein Fazit ziehen ließe, nach welchem die Aussichten auf ihre Dauer sowie die Art ihres Einflusses sich feststellen ließe. Nichtsdestoweniger wäre es kleinlich und engherzig, wenn man sich enthalten wollte, auf ihren Ursprung, ihre Bedeutung, ihre Tragweite und ihre Zielpunkte einzugehen, wenn man den Werken des Genies mit einer Geringschätzung begegnen würde, deren man sich vielleicht später zu schämen hat, wenn man einer Erweiterung des Kunstgebietes die schuldige Anerkennung nicht allein versagen, sondern im Gegenteil sie ohne weiteres als Auswuchs einer Verfallsepoche bezeichnen wollte.

Auf einen sehr zugunsten des Programms sprechenden Ausspruch Hegels wollen wir keineswegs verzichten, es sei denn, daß man uns beweise, daß große Denker — nämlich solche, vor deren herkulischen Geistesarbeiten, abgesehen von der Sympathie für ihre Doktrinen, jede Stirne sich beugt — gerade solche Formen als erstrebenswert bezeichnen, die krankhaft sind und zum Verfall der Kunst beitragen. Hegel scheint den Impuls vorausgesehen zu haben, welchen das Programm, indem es die Zahl der Verstehenden und Genießenden vermehrt, der Instrumentalmusik zu geben vermag, wenn er am Schluß des der Musik gewidmeten Kapitels seiner Ästhetik, deren intuitive Richtigkeit in ihren Hauptzügen nicht durch einige jener Zeit anhaftende irrtümliche Vorstellungen beeinträchtigt werden kann, folgendes sagt:

„Der Kenner, dem die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstgemäßen Gebrauch der Harmonien, melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen; er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurteilen und zu genießen, obschon hier die neue, erfindende Genialität des Künstlers auch den Kenner, der gerade diese oder jene Fortschreitungen, Übergänge usw. nicht gewohnt ist, häufig kann in Verlegenheit setzen. Solche vollständige Ausfüllung kommt dem Liebhaber selten zugute, und ihn wandelt nun sogleich die Begierde an, sich dies scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieser Beziehung wird ihm die Musik symbolisch, doch er steht mit dem Versuch die Bedeutung zu erhaschen, vor schnell vorüberrauschenden, rätselhaften Aufgaben, die sich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen und überhaupt der verschiedenartigsten Deutung fähig sind."

Wenn wir die Ansicht Hegels, daß der „Künstler" sich mit Formen begnüge, welche dem „Liebhaber" zu trocken sind, nicht zugeben können, so ist es nur, um dieselbe, sie modifizierend, noch absoluter hinzustellen. Wir behaupten im Gegenteil zu Hegel, daß der Künstler viel mehr als der Liebhaber Gefühlsinhalt von dem Gefäß — den Formen — fordern muß. Nur wenn es von ersterem durchdrungen ist, kann das letztere Bedeutung für ihn haben. Wir behaupten, daß Künstler und Kenner, die im Schaffen und Beurteilen nur die sinnreiche Konstruktion, die Kunst des Gewebes und der verwickelten Faktur, nur die kaleidoskopische Mannigfaltigkeit mathematischer Berechnung und verschlungener Linien suchen, Musik nach dem toten Buchstaben treiben und mit solchen zu vergleichen sind, welche die an Blüten und Duft so reichen indischen und persischen Gedichte nur der Sprache und der Grammatik wegen ansehen, nur die Sonorität des Wortes und die Symmetrie des Versbaues bewundern, ohne den Sinn,

die Gedanken- und Bilderfülle ihres Ausdrucks, ohne ihren poetischen Zusammenhang, geschweige den von ihnen besungenen Gegenstand und ihren geschichtlichen Inhalt zu berücksichtigen.

Es sei ferne von uns, mit diesen Worten den Nutzen philologischer und geologischer Forschungen, chemischer Analysen, physikalischer Experimente, grammatischer Erläuterungen leugnen zu wollen — aber sie sind Sache einer Wissenschaft, nicht der Kunst. Jede Kunst ist eine schimmernde Blüte, welche der gedrungene Baum einer Wissenschaft an seinen belaubten Wipfeln trägt, während seine Wurzeln sich unter eine verhüllende Decke verbergen. Die Notwendigkeit und Nützlichkeit, den Stoff und die Substanz, in welchen sich die Künste verkörpern, zu zersetzen, um ihre Eigenschaften kennen und benutzen zu lernen, rechtfertigt nicht die Vermischung von Wissenschaft und Kunst, des Studiums der einen mit dem Schaffen der anderen. Der Mensch muß Kunst und Natur erforschen, was jedoch nicht das Ziel seiner Beziehungen zu beiden ist. Wenn auch wichtiges Moment derselben, ist die Forschung doch nur wesentlich vorbereitender Art. Ihm sind beide vor allem zum Genuß gegeben. Göttliche Harmonien der Natur in sich aufnehmend, soll er die Melodien seines Herzens, die Seufzer seiner Seele in der Kunst aushauchen.

Ein Werk, das nur eine technisch geschickte Behandlung des Stoffes bietet, wird stets das Interesse der zunächst Beteiligten, der Künstler, Lehrenden und Kenner hervorrufen, aber trotzdem immer nur an der Schwelle des Königreiches der Kunst weilen dürfen. Ohne den göttlichen Funken in sich zu tragen, ohne ein lebendiges Gedicht zu sein, wird es von der Gesellschaft kaum als vorhanden betrachtet und von den Völkern niemals als ein Blatt in das Brevier ihres Schönheitskultus aufgenommen. Seine Dauer ist nicht länger, als die Kunst in einer gewissen Stellung verharrt. Sobald sie jedoch ihren Horizont erweitert, der Erfahrung neue Methoden abgewinnt, verliert es außer der historischen jede andere Bedeutung und wird den archäologischen Dokumenten der Vergangenheit zugesellt. Kunstdichtungen dagegen leben für alle Zeiten und überstehen kraft des ihnen von der menschlichen Seele inkarnierten unvergänglichen Lebensprinzips alle formellen Revolutionen.

Wenn sich die Instrumentalmusik die Spitze, die freieste und absoluteste Manifestation unserer Kunst nennt, so ist das nur möglich, weil sie die Gabe besitzt, gewissen Gefühlen und Leidenschaften einen Ausdruck zu geben, den der Hörer, dessen Seele von ihm ergriffen ist, mitfühlt, während zugleich sein Verständnis der logischen Entwickelung folgt, die seinem eigenen inneren Erleben entspricht, oder weil sie durch den unbeschreiblichen Genuß undefinierbarer, unser ganzes Wesen bald gewaltsam, bald sanft ergreifender Eindrücke dasselbe in einen Zustand versetzt, der wohl unbegreiflich für unempfängliche Gemüter ist, von jenen aber oft als ein „Versenken in das Ideal", von Hegel so treffend als eine Art „Befreiung der Seele" bezeichnet worden ist. Denn in der Tat glaubt diese sich aller materiellen Fesseln entledigt und frei und ungehemmt dem unendlichen Meere der Empfindung überlassen. Jede musikalische Organisation gibt sich — wenn auch nicht immer ganz deutlich, doch annähernd — von dem Eindruck Rechenschaft, welcher sich durch ein instrumentales Gedicht von dem Autor auf den Hörer übertragen soll; ebenso bringt sie sich die von ihm entfalteten Leidenschaften und Gefühle, sowie deren Modulationen zum Bewußtsein. Kleidet auch der einzelne, je nach dem Hang seiner Phantasie, diese Leidenschaften und Gefühle in andere Bilder, so wird er sich doch über die Art der seelischen Emotionen, die der Komponist durch sein Werk hervorrufen wollte, nicht täuschen können. Denn der Charakter eines Musikers wird sich kaum besser beurteilen lassen, als wenn man die Stimmungen, welche er im Hörer zurückgelassen, präzisiert.

Doch ist ein großer Unterschied zwischen dem Tondichter und dem bloßen Musiker. Während der erstere, um seine Eindrücke und Seelenerlebnisse mitzuteilen, diese reproduziert, handhabt, gruppiert und verkettet der zweite Töne nach gewissen traditionellen Regeln und gelangt darin höchstens mit spielender Überwindung von Schwierigkeiten zu neuen und kühnen, ungewöhnlichen und verwickelten Kombinationen. Da er aber zu den Menschen weder von seinen Schmerzen und Freuden, noch von seinem Entsagen und Begehren spricht, so bleibt er den Massen gleichgültig und interessiert nur die Zunftgenossen, die seine Fertigkeit zu be-

urteilen imstande sind. Die übrigen sprechen über ihn mit dem Prädikat „trocken“ das tödlichste Verdammungsurteil aus; denn hiermit wollen sie sagen, daß in seinem Werke kein Lebenssaft, kein edles Blut fließe, keine leidenschaftliche Flamme es durchglühe, sondern daß es nur eine Anhäufung, eine Kristallisation unorganischer Teile sei, mit den Konglomeraten zu vergleichen, welche die Gelehrten aus der Biologie verwiesen, also von dem Gebiet des Lebendigen ausgeschlossen haben. Und doch, sonderbare Bedeutung der Dinge! Nur dem Dichter unter den Komponisten ist es gegeben, die den freien Aufschwung seines Gedankens hemmenden Fesseln zu zerbrechen und die Grenzen seiner Kunst zu erweitern. Nur:

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit.“

Der spezifisch-musikalische Komponist, welcher Wert und Akzent nur auf die formelle Gestaltung des Stoffes legt, besitzt nicht die Fähigkeit, ihm neue Formeln abzugewinnen oder neue Kräfte einzuhauchen. Denn ihn zwingt keine geistige Notwendigkeit, neue Hilfsmittel zu finden, ihn treibt und drängt keine glühende Leidenschaft, die ans Licht will! Darum auch sind insbesondere diejenigen berufen, die Form zu bereichern, zu erweitern, geschmeidig zu machen, die sich ihrer nur als eines Mittels zum Ausdruck, als einer Sprache bedienen, die sie nach den Erfordernissen der auszudrückenden Ideen gestalten. Die Formalisten dagegen vermögen nichts Besseres und Klügeres als das, was jene errungen haben, zu benutzen, zu verbreiten, zurechtzulegen und gelegentlich zu verarbeiten.

Das Programm bezweckt nichts anderes als auf die geistigen Momente, welche den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, auf die Gedanken, welche er durch dasselbe zu verkörpern suchte, vorbereitend hinzudeuten. Obwohl es kindisch müßig, ja meistens verfehlt ist, Programme nachträglich zu entwerfen und den Gefühlsinhalt einer Instrumentaldichtung erklären zu wollen, da in diesem Falle das Wort den Zauber zerstören, die Gefühle entweihen, die feinsten Gespinste der Seele zerreißen muß, die

gerade nur diese Form annahmen, weil sie sich nicht in Worte, Bilder und Ideen fassen ließen, so ist doch auch wieder der Meister Meister über sein Werk und kann es unter dem Einfluß bestimmter Eindrücke geschaffen haben, welche er alsdann noch dem Hörer zu vollem, ganzem Bewußtsein bringen möchte.

Im ganzen genommen trägt der spezifische Symphoniker seine Zuhörer mit sich in ideale Regionen, die auszudenken und auszuschmücken er der Phantasie jedes einzelnen überläßt. In solchen Fällen ist es sehr gefährlich, dem Nachbar dieselben Szenen und Gedankenreihen oktroyieren zu wollen, in die sich unsere Einbildung versetzt fühlt. Möge da jeder schweigend sich der Offenbarungen und Visionen erfreuen, für die es keine Namen und keine Bezeichnung gibt. Der malende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, — warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verständnis streben?!

III.

Wenn sich die Musik nicht auf dem Wege des Verfalls befindet, wenn ihr so schneller Fortschritt seit Palestrina und ihre glänzende Entwickelung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht das ihrem Lauf gesteckte Ziel ist: so scheint es uns mehr als wahrscheinlich, daß die Programm-Symphonie die Bestimmung in sich trägt, festen Boden in der jetzigen Kunstperiode zu gewinnen, gleiche Wichtigkeit wie das Oratorium und die Kantate zu erlangen und nach mancher Seite hin eine gleiche Stellung zum modernen Ideal einzunehmen, wie jene Kunstformen zu dem Ideal ihrer Zeit.

Bezüglich der beiden letzten Formen, welche von Meistern ersten Ranges bereits zu höchstem Glanz und höchster Blüte gebracht sind, ist es schwer, noch Erfolge zu erringen. Auch aus anderen Gründen, die auseinanderzusetzen hier nicht der Ort ist, haben diese Gattungen aufgehört, ein ähnliches Interesse zu erwecken, wie u jener Zeit, als Händel sie mit dem Hauch des

geflügelten Rosses beseelte. Obwohl das Auftreten und der Dialog von Personen dem Oratorium und der Kantate den Anschein geben, mit dem Drama verwandtschaftliche Ähnlichkeit zu besitzen, so ist diese doch nur scheinbar. Eine nähere Betrachtung läßt dies sofort schon an der Verschiedenheit ihrer Anlage erkennen. Der Mangel an Kampf der Leidenschaften, an Schilderung der Charaktere, an unerwarteten Peripetien und verknüpfter Handlung tritt bei ihnen noch fühlbarer hervor als der Mangel wirklicher Darstellung, so daß wir keinen Augenblick darüber im Zweifel sind, daß hier eine nähere Verwandtschaft mit dem Drama nicht besteht. Denn wir sind im Gegenteil überzeugt, daß die Musik sich mit diesen Formen viel mehr dem antiken Epos genähert hat als dem Drama, und daß sie so, wie sie sind, die wesentlichsten Züge des Epos am besten wiedergeben konnten. So wenig wie das Epos haben Kantate und Oratorium mit der Bühne eine andere Gemeinsamkeit, als die infolge des Darstellungsstoffes entstandenen und mit ihm verknüpften Gespräche. Die Neigung aber zu beschreiben haben Oratorium und Kantate mit dem Epos gemein. Episode und Anrede nehmen hier wie dort fast dieselbe Stellung ein, und die Wirkung des Ganzen stellt sich bei beiden Kunstarten als die der feierlichen Erzählung eines denkwürdigen Ereignisses dar, das ungeteilt zur Verherrlichung eines einzigen Helden dient.

Wollte man die Frage: welche musikalische Form dem poetischen Epos am meisten entspreche, als ein noch zu lösendes Problem betrachten und zu einer Preisaufgabe machen, so bezweifeln wir, daß sich bessere Formen finden ließen, als sie Händel in seinem „Israel", seinem „Samson", „Judas Makkabäus", „Messias" und „Alexanderfest", Bach in seiner „Matthäus-Passion", Haydn in seiner „Schöpfung", Mendelssohn in seinem „Paulus" und „Elias" der Nachwelt übergeben haben.

Das Programm trägt die Fähigkeit in sich, der Instrumentalmusik Charakterarten zu übermitteln, welche den verschiedenen poetischen Formen fast identisch sind. Es kann ihr die Haltung der Ode, des Dithyrambus, der Elegie, mit einem Wort jeder lyrischen Poesie geben. Und selbst, wenn die Instrumentalmusik die

diesen verschiedenen Gattungen besonders eigenen Stimmungen längst ausgesprochen hat, so kann sie durch eine Feststellung des Stoffes, aus der Annäherung gewisser Ideen, der Wahlverwandtschaft gewisser Figuren, aus der Trennung oder Verbindung, der Aneinanderreihung oder Verschmelzung gewisser poetischer Bilder und Schlüsse neue, ungeahnte Vorteile gewinnen. Und endlich kann das Programm noch außerdem für die Musik das Äquivalent einer Dichtungsart ermöglichen, welche dem Altertum nicht bekannt war und ihr Dasein einer charakteristisch modernen Gefühlsweise verdankt: wir meinen jene gewöhnlich in dialogisierter Form verfaßten Gedichte, die noch weniger als das Epos zur dramatischen Aufführung sich eignen.

Wir haben die Ansicht, daß Gebilde, die in anderen Zonen der Poesie und Literatur Wurzeln gefaßt und geblüht haben, als in denen der Bühne, und ein von ihren Gebilden ganz verschiedenes Wachstum und verschiedene Entfaltung erlebten, sich nicht auf sie übertragen lassen, ohne daß ihnen Gewalt angetan würde. Bei alledem lassen sich Motive aus dem klassischen Epos immer noch eher auf die Bühne verpflanzen als jene modernen Dichtungen, die wir in Ermangelung eines anderen Namens „philosophische Epopöen" nennen möchten, unter denen Goethes „Faust" die riesigste ist, neben dem Byrons „Kain" und „Manfred", oder die „Dziady" von Mickiewicz unsterbliche Typen bleiben werden.

In der erstgenannten, der klassischen Dichtungsform, sind nicht die Personen für das Theater ungeeignet, sondern die Handlung. Doch sind das Schwierigkeiten, über welche das Talent einen, wenn auch nicht mühelosen, so doch um so glänzenderen Triumph feiern kann. In der zweiten sind es jedoch die Personen selbst, welche nicht mit den Bedingungen der Bühne übereinstimmen; denn sie sind größtenteils von Gefühlen durchdrungen, deren Höhen und Tiefen der Majorität, welche die Masse des Theaterpublikums bildet, unzugänglich bleiben.

In der Epopöe und ihrem erhabenen Vorbild Homer stehen die Großtaten eines mit heroischen menschlichen Tugenden begabten Helden im Vordergrund, wobei eine Reihe von Figuren

der episodischen Erzählung Gruppen um ihn bilden. Ihre große Anzahl, sowie die Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Erscheinungen werden als besondere Schönheiten des Werkes geschätzt. Sie sind knapp, mit hervortretenden Zügen gezeichnet und legen ihren Charakter durch Handlungen und Reden dar ohne eingehende Beschreibung und ohne ausführliche Schilderung. Das Spiel ihrer natürlichen, einfachen Leidenschaften bewegt sich in den Grenzen der allgemeinen Erfahrung. Das Wunderbare erscheint hier als ein dem Willen des Menschen ebenso Fremdes und Überlegenes, wie die außer ihm waltenden Kräfte der Natur. Die Natur selbst ist mit reichen Farben beschrieben und wird angestaunt wie eine übernatürliche Gewalt, wie ein Schauspiel.

Die moderne Epopöe dagegen besingt die Natur mehr, als daß sie dieselbe beschreibt. Hier werden ihre geheimen Beziehungen zu unserer Seele enträtselt. Sie hört fast auf, Objekt zu sein und, wie eine handelnde Person, greift sie ein in die Entwickelungen, zügelt den Menschen durch ihr Beispiel, teilt mit ihm seine Eindrücke, tröstet ihn, wiegt ihn ein in Träume. Handlung und Ereignis verlieren an Wichtigkeit, und die Zahl der episodischen Figuren, welche ohnedies nur leicht skizziert werden, schmilzt zusammen. An die Stelle des Wunderbaren tritt das Phantastische. Den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gänzlich entzogen, zusammengedrängt, modifiziert gewinnt die Handlung sybolischen Schimmer, mythische Unterlage. Die übernatürlichen Wesen treten nicht mehr störend in die Entwickelung menschlicher Interessen. Sie sind gewissermaßen Verkörperungen leidenschaftlicher Wünsche und Hoffnungen und erscheinen nur noch als zu Gestalten gewordene Momente unseres Innern. Grund und Zweck des Gedichtes ist nicht mehr die Darstellung von Taten des Helden, sondern die Darstellung von Affekten, die in seiner Seele walten. Es gilt weit mehr zu zeigen, wie der Held denkt, als wie er sich benimmt. Infolgedessen genügt ein Zusammentreffen von nur wenigen Tatsachen, um darzulegen, wie dieses oder jenes Gefühl auf ihn wirkt oder ihn überwiegend beherrscht. Der Dialog gestaltet sich darum notwendig um zum Monolog.

Allerdings wird auch hier ein Heros besungen, aber nicht um seiner Heldenfahrten und Heldentaten willen. Schon die Wahl

eines solchen fällt nicht mehr auf Erscheinungen, welche durch ihre außerordentlichen Tugenden als ein Vorbild glänzen könnten. Nein, der moderne Held ist im Gegenteil oft ein Typus der seltensten, anormalsten und dem menschlichen Herzen abnormsten Triebe. Wie diese in der Seele keimen, himmelhoch aufflammen und in zuckendem Verglühen Trümmer des Herzens beleuchten, — das wird sorgfältig und ausführlich gemalt. Zeigt uns das antike Epos die Majorität der Menschen und läßt uns seine wahrheitsvolle, klare Charakterschilderung seine tiefe Seelenkenntnis bewundern, so greift das romantische, wie wir es nennen möchten, nur nach Ausnahmserscheinungen und zeichnet seine Gestalten weit über Lebensgröße in außergewöhnlichen Dimensionen, so daß sich in ihnen nur Organisationen wiedererkennen und wiederfinden, die aus feinerem Ton geformt, von glühenderem Hauch angeweht sind als die Durchschnittsmenschen, und denen ein heftiger pulsierendes Leben, eine beweglichere Seele innewohnt als anderen. Dennoch üben sie oft einen unwiderstehlichen Zauber auf alle aus; denn in dem Auge des Alltagsmenschen idealisieren sie Neigungen, die er ähnlich, wenn auch nur matt, verschwommen und nicht so durchgeistigt empfindet und darum versteht.

Der höchste Reiz und größte Vorzug dieser Kunstwerke liegt in dem sprechenden Ausdruck lebendigster, tiefster, oft schuldbelasteter Gefühle großer Herzen.

Doch wenn wir diese beiden Dichtungsarten trotz ihrer wesentlichen Verschiedenheiten nebeneinander stellen und mit dem gemeinsamen Namen Epopöe benennen, so sind wir hierzu durch eine Ähnlichkeit bestimmt, die uns von größerer Bedeutung erscheint als die Frage der Form und des Umfanges. Beide nämlich, gering an Zahl, aber hoch an Wert, sind durch das ihren Zügen von dem Genie gegebene Gepräge das lebendigste Abbild des Geistes der Zeit und der Nation, in welcher sie entstanden sind, und welcher sie angehören. Das Epos der antiken Völker bietet uns ein typisches, gleichsam statuares Bild derselben. Damals fand sich in dem Werke des Dichters das Volk selbst mit seiner Sitte, seinem Kultus, seinem Staatsleben und seinem ganzen Wesen wie in einem treuen Spiegel wieder. Heute aber, wo die Ver-

schiedenheit der charakteristischen Hauptzüge der an der christlichen Zivilisation teilhabenden Völker sich mehr und mehr verwischt, fühlt sich der Dichter ganz natürlich am tiefsten von der Gefühlsweise ergriffen, welche unser Jahrhundert und seine Nationen, seine Menschen durchdringt. Er charakterisiert dieselbe ähnlich, wie es Goethe und Byron in Gestalten getan haben, deren Vaterland, sozusagen, nur an ihrem Kostüm zu erkennen ist, wobei er das Ideal von Geistesstimmungen festzuhalten sucht, welche jetzt zu seiner Zeit die Gebildeten aller europäischen Länder beseelen und beherrschen: — warum sollte sich die Musik dieser neuen Kundgebung des menschlichen Geistes nicht anschließen?

In der Literatur wird es von niemand mehr bestritten, daß Goethe und Byron berechtigt waren, die philosophische Epopöe zu erfinden und als eine Erzählung innerer Vorgänge einzuführen, deren Keim in dieser oder jener Nation und Epoche als ein gemeinsamer Gärstoff in allen Herzen lebte und nun, auf ein Einzelwesen übertragen, durch seine exklusiven Seelenzustände hinreichte, ein Geschick mit dem Stempel des Unheils zu prägen. Niemand hat mehr etwas dagegen einzuwenden, daß jene großen Dichter Ausnahmsnaturen zu Helden wählten, welche den Wunderpflanzen der Sage gleichen, deren Blüten je nach den mehr oder weniger günstigen äußeren Bedingungen ihres Daseins bald ätzendes, auf sie selbst zerstörend zurückwirkendes Gift in sich tragen, bald zu paradiesischen Früchten werden, deren Saft wie ein Ambrosiatropfen die welkesten Lippen neu belebt —: sollte die Musik ungeeignet sein, in der ihr eigenen Sprache solche Wesen reden zu lassen? ihr Werden und Gestalten zum Ausdruck zu bringen? ihren strahlenden oder zum Untergang sich neigenden Lauf, ihre krankhaften Eruptionen und befreienden Kräfte, das Heil oder Unheil ihres Endes zu schildern? Vermöchte sie es vielleicht als Drama? Schwerlich. Denn die Literatur selbst kann nicht die Leidenschaften auf der Szene darstellen, deren mäandrischer Lauf von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende in dem Strudel der Vergangenheit verfolgt werden muß. Und das Interesse, welches sie erregen, ist viel mehr auf die inneren Vorgänge gerichtet als auf die Handlungen gegenüber der Außenwelt. — Oder wäre vielleicht die spezifisch musikalische

Symphonie besser geeignet, solche Stoffe zum Ausdruck zu bringen? Auch das bezweifeln wir, weil das Ringen ihres unabhängigen Stils mit dem aufgezwungenen Stil eines Sujets unangenehm berühren, weil es der augenscheinlichen, faßbaren Ursache entbehren würde. Der Komponist könnte nicht mehr unsere Phantasie in die Regionen eines der gesamten Menschheit gemeinsam angehörenden Ideals führen und würde ohne genaue Angabe der besonderen, von ihm gewählten Wege den Hörer nur verwirren. Anders aber ist es, wenn er zum Programm greift. Mit seiner Hilfe gibt er die Richtung seiner Ideen und den Gesichtspunkt an, von dem aus er sein Sujet auffaßt.

Hier wird die Aufgabe des Programms zu einer unerläßlichen Forderung, welche zugleich den Eintritt desselben in die höchsten Sphären der Kunst rechtfertigt. Wir können nicht die Fähigkeit der Musik bezweifeln, Charaktere ähnlich den von den Dichterfürsten unserer Zeit gezeichneten wiederzugeben. Übrigens ist sie mit ihren innersten Beziehungen zur Literatur, an diese anknüpfend und sich anlehnend, an dem Punkte angekommen, wo das ganze menschliche Fühlen, Denken, Dichten und Trachten so überwiegend auf ein tiefes Forschen nach den Quellen unserer Misère und unseres Irrens gerichtet erscheint, wo wir alle anderen Künste wetteifernd und so vorzugsweise von dem Begehren erfüllt sehen, dem Geschmack, dem Bedürfnis und Streben der Zeit Befriedigung und Ausdruck zu gewinnen, daß wir die Einführung des Programms in den Konzertsaal für ebenso unabwendbar halten, wie die Einführung des deklamatorischen Stiles in die Oper. Diese beiden Richtungen werden trotz aller Fesseln und Hemmnisse siegreich sich entwickelnd ihre Kraft bewähren. Sie sind unabweisbare Notwendigkeiten eines Momentes in unserem gesellschaftlichen Leben und in unserer sittlichen Bildung geworden, die sich als solche früher oder später Bahn brechen werden. Der Gebrauch, Instrumentalkompositionen ein Programm beizufügen, ist bereits so tief in das Publikum eingedrungen, daß auch die Musiker aufhören, sich dagegen zu sträuben und es als eines jener nicht mehr zu ändernden Dinge ansehen, die in der Politik mit „faits accomplis" bezeichnet werden. Die Worte eines Schriftstellers, den wir schon einmal zitierten (Fétis), liefern uns einen Beweis hierfür.

„Ein schönes Instrumentalwerk“, sagt er, „hat eine viel kleinere Anzahl verständnisfähiger Hörer zu gewärtigen als die Oper: um es ganz zu genießen, bedarf es wirklicher Kunsteinsicht, eines tätigeren und geübteren Gefühls. Für ein ähnliches Publikum wird das Kolorit immer als Ausdruck gelten; denn wenn es nicht aus Individuen besteht, die sich ein abstraktes Ideal zu bilden vermögen, — was von einem ganzen Auditorium, so auserlesen es auch sein möge, nicht vorauszusetzen ist —: so wird es eine Symphonie, ein Quartett oder ein in dieses Fach schlagendes Stück niemals anhören, ohne sich während der Aufführung je nach dem grandiosen, lebhaften, ungestümen, heiteren, sanften oder schwermütigen Charakter des Stückes ein Programm zu entwerfen. Vermittelst dieses Kunstgriffs assimilieren die Zuhörer der meisten Konzerte die Instrumentalmusik mit dem Ausdruck gewisser leidenschaftlicher Gefühle; sie stellen sich eine Handlung vor, die zu anderen im Gegensatz steht, wie Individuen unter sich. Ich spreche hier von den Gebildetsten; denn für viele, oft für die meisten, ist die Instrumentalmusik nur ein rein sinnlicher Genuß, wenn nicht gar ein langweilendes Rätsel. Für sie hat Instrumentalmusik weder Kolorit noch Ausdruck, und ich weiß in der Tat nicht, was sie darin suchen.“

Diese Worte belegen, daß es sich nur darum handelt, eine schon bestehende Macht auch offiziell anzuerkennen, um ihrer Bewegung eine größere Freiheit zu sichern und die ihr entgegenstehenden Übelstände beseitigen zu helfen, so daß sie hinfort nicht mehr heimlich, sondern in der bewußten Ruhe, welche der gesicherte Erfolg verleiht, an ihrem Bestehen und ihrem Ruhme weiter arbeite.

Das gesungene Wort hat von jeher eine Verbindung zwischen der Musik und literarischen oder quasi-literarischen Werken veranlaßt und hervorgerufen. Das gegenwärtige Streben aber gilt einer Verschmelzung beider, die eine innigere zu werden verspricht, als sie bis jetzt erreicht werden konnte. Die Musik nimmt in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf. Wäre es möglich, daß die Musik, nachdem sie sich in ihrer modernen Ära bereits so weit entfaltet hat, ihr diese Verschmelzung, welche doch unverkennbar aus moderner Gefühls-

weise und aus ihrer Verbindung mit der Dichtung erblüht ist, verderblich werden könnte? Aus welchem Grunde sollte sie, die sich der Tragödie des Sophokles und Pindars Oden so unzertrennlich verbunden hat, Bedenken tragen, sich in anderer, aber dennoch adäquater Weise mit Werken zu verschmelzen, die aus einer dem Altertum unbekannten Inspiration hervorgegangen sind, sich mit Namen wie Dante und Shakespeare zu identifizieren? Es warten hier reiche Schachte auf kühne Steiger. Aber sie sind von Berggeistern bewacht, welche denen, die sich ihrem Eingang nähern, Feuer und Rauch ins Gesicht blasen und, wie die von Voltaire mit Kohlen verglichene Verleumdung, alles schwarz machen, was sie nicht verbrennen, und den nach jenen Schätzen Lüsternen mit Blendung, Erstickung, ja mit gänzlicher Vernichtung bedrohen.

Leider müssen wir eingestehen, daß zwischen den berufenen und den professionellen Musikern ein heimlich lodernder, aber unversöhnlicher Streit besteht. Die letzteren halten sich, wie die Pharisäer des alten Bundes, an den Buchstaben des Gesetzes, selbst auf die Gefahr hin, seinen Geist zu töten. Sie sind ohne Verständnis für die im neuen Testament geoffenbarte Liebe, für den Durst nach dem Unendlichen, für den Traum von einem Ideal, für das Streben nach dem Poetisch-Schönen unter allen Formen. Sie leben nur von der Furcht, verstehen und predigen nur die Furcht, ja für sie ist die Furcht — und zwar eine andere als die Furcht des Herrn — Anfang und Ende aller Weisheit. Sie kleben am Wortlaut des Gesetzes mit der Kleinlichkeit jener Herzen, deren Inneres sie nicht belehrt, daß die Erfüllung der Verheißungen in der Abstellung des Opfers, im Zerreißen des Tempelvorhanges liege; ihre Weisheit besteht in rechthaberischem Streiten, in sterilen, müßigen Untersuchungen über Subtilitäten der Regel. Sie leugnen, daß es für die Meister der Vergangenheit eine größere Ehrenbezeugung ist den von ihnen in ihren Werken niedergelegten Keim der Kunstentwickelung aufzusuchen, als knechtisch und gedankenlos die leeren Formen nachzubilden, deren Luft- und Lichtinhalt jene zu ihrer Zeit vollständig ausgesogen haben.

Im Gegenteil zu ihnen behaupten die berufenen Musiker, jenen Patriarchen größere Ehre damit zu erweisen, daß sie die von

ihnen behandelten Formen für erschöpft und Nachahmungen derselben nur als Kopien von geringem Wert ansehen. Sie kennen die Hoffnung nicht, welche wähnt, auf den von Riesen gemähten Feldern noch Ernten einsammeln zu können, und leben dem Glauben, das von ihnen begonnene Werk nur dadurch fortzusetzen, daß sie, wie jene zu ihrer Zeit, neue Formen für neue Gedanken, neue Schläuche für neuen Wein schaffen.

Den Erfolgen Berlioz' stemmte sich von Anfang an wie ein unübersteiglicher Damm jene akademische Aversion gegen jedes Kunsterzeugnis entgegen, das nicht nach einem traditionellen Ideal, nicht nach dem Schlendrian der Gewohnheit geformt, durch eine Beschwörungsformel in das Dasein gerufen wird, welche dem alten Ritus fremd ist. Jeder Musiker, welcher mit der heutigen Kunst Schritt halten will, wird eben doch mit oder ohne hohe obrigkeitliche Bewilligung aller titulierten und nicht titulierten Herren Professoren, selbst den erlauchten Direktor des Pariser Konservatoriums inbegriffen, welcher die von Berlioz veranstalteten Konzerte ziemlich regelmäßig besuchte, um, wie er sagte, „zu lernen, wie man es nicht machen soll“, die Partituren dieses Meisters studieren müssen, gerade um zu sehen, wie man es heute macht und „wie man es machen soll“.

Lassen es doch selbst die heutigen sogenannten Klassiker nicht daran fehlen, verstohlen abgelauschte Ideen und Effekte dieser Partituren zu benutzen und sogar im äußersten Fall zuzugestehen, daß Berlioz allerdings „Talent zur Instrumentation“ und „Geschick zu harmonischer Kombination“ entfalte. Das aber wollen sie nicht einsehen, daß er nur darum Talent zur Instrumentation und harmonischen Kombination entfalten kann, weil er einer von den Künstlern ist, von denen wir soeben sprachen, welche infolge des umfassenden Ausdruckes ihres Gefühls und der freieren Entfaltung ihrer Individualität die Form ausdehnen, bereichern, geschmeidig machen. Die neidvolle Heuchelei seiner Gegner besteht gerade darin, daß sie ihm das Lehrgeld nicht zahlen wollen, das sie ihm doch vor ihrem Gewissen schulden, und daß, während sie in ihren vier Wänden ihm alle Federn ausrupfen, die sie zu ihrem eigenen Putz gebrauchen können, sie auf offenem Markte alles

das laut in den Kot ziehen, was sie ihm nun und nimmermehr nachzumachen imstande sind. Wir kennen manche, die gegen Berlioz wüten, trotzdem es ihre besten Werke verstümmeln würde, wenn man alles das herausnehmen wollte, was sie ihm zu verdanken haben. Wir wiederholen es: nicht seine ungewöhnliche Behandlung der Form ist der unverzeihlichste Fehler, den sie Berlioz vorwerfen — ihr gegenüber werden sie vielleicht sogar zugeben, daß er durch neue Wendungen der Kunst einen Dienst erwiesen hat —, sondern, was sie ihm nie verzeihen werden, ist, daß ihm die Form nur eine dem Inhalt nachstehende Wichtigkeit hat, daß er nicht, wie sie, die Form um der Form willen pflegt, daß er zugleich Denker und Dichter ist.

Die zu immer größerer Innigkeit sich entwickelnde und verhältnismäßig mit außerordentlicher Schnelligkeit gedeihende Verbindung von Musik und Literatur gewinnt merkwürdigerweise trotz der nicht hinter ihr zurückbleibenden lebhaften Opposition der professionellen Musiker und Literaten immer festeren Boden. Beide sind mit gleicher Heftigkeit, mit gleichem Widerwillen gegen sie. Die Literaten sehen mit scheelen Augen ihr Eigentum in eine Sphäre übergehen, in welcher es, abgesehen von dem Werte, den sie in dasselbe legten, eine neue Geltung erhält; die Musiker empören sich gegen eine Verletzung ihres Gebiets durch Übertragungen von Elementen, mit denen sie nicht umzugehen verstehen. Die Tondichter haben demnach mit zweierlei Feindseligkeiten zu kämpfen, sie geraten zwischen zwei Feuer. Doch wird ihre Schwäche durch die Macht der Dinge gestärkt. Denn mag es anerkannt sein oder nicht, so steht es doch fest, daß beide Künste mehr, als es jemals der Fall war, sich zueinander hingezogen fühlen und nach innigster Vereinigung streben.

Die Kunst reproduziert durch die unendliche Mannigfaltigkeit ihrer Formen die unendliche Mannigfaltigkeit der Organisationen und Eindrücke. Es gibt Charaktere und Gefühle, die nur in der dramatischen Kunst zu ihrer vollen Entwickelung gelangen können; es gibt andere, die den Rahmen und die Schranken der Bühne durchaus nicht ertragen. Dieses fühlte Berlioz. Von der Kirche, wo die musikalische Kunst manches Jahrhundert hindurch aus-

schließlich ihren Sitz hatte, von wo ihre Meisterwerke nur spärlich in die Außenwelt drangen, siedelte sie auf das Theater über, um hier ganz im Gegensatz zu früher eine Art Generalquartier, eine offene Tafel aufzuschlagen, an welcher jeder seine Inspirationen in jedem beliebigen Genre vernehmen ließ. Es gab eine Zeit, in welcher es schwerlich einem Musiker in den Sinn gekommen wäre, sich nicht für geeignet zu halten, dramatische Werke zu komponieren. Es schien, als ob mit der Aufnahme in die musikalische Zunft oder Brüderschaft auch die Befähigung, Ermächtigung und Verpflichtung erlangt und übernommen sei, eine gewisse Anzahl großer oder kleiner romantischer oder komischer Opern zu liefern. Wetteifernd eilten alle auf diese allen freundlich eröffnete Arena. Doch wenn das Terrain der Bretter sich als schlüpfrig erwies, dann krochen die einen, während andere auf dem Seile tanzten; manche versahen sich anstatt mit einer Balancierstange mit einer Keule und schlugen, sobald sie sich im Gleichgewicht zu erhalten suchten, ihren Nachbarn auf die Köpfe. Wieder andere schnallten goldene Schlittschuhe an ihre Füße und ließen mit ihrer Hilfe den Troß armer Teufel, der hinkend hinterdreinkeuchte, weit hinter sich zurück.

Nur einige hatten gleich dem antiken Götterboten Flügel an Haupt und Fersen — eine Gabe, welche der Genius in ihre Wiege gelegt hatte, und welche ihnen gestattete, wenn sie auch nicht immer besonders schnell vorwärts kamen, doch sicher dem Gipfel zuzufliegen. Und obgleich diese letzteren, hier wie anderswo, sehr in der Minorität blieben, zwangen sie dennoch ihre Nachfolger, ihre Leistungen derartig zu steigern, daß ein Zeitpunkt eingetreten zu sein scheint, welcher viele zu der Frage veranlassen sollte: ob die Art von Pflichtgefühl, welches sie treibt, sich diesem Gewühl anzuschließen, nicht ein Vorurteil sei? Ja, diejenigen, die vom Ruhme mehr als einen von der Gegenwart zu diskontierenden Wechsel, mehr als eine vergoldete Papierkrone verlangen und nicht nach künstlich fabrizierten Blumen Sturm laufen, — sie sollten sich fragen, ob sie wirklich dazu geschaffen sind, ihre Kraft auf diesem Felde, zum Lauf und Wettlauf in diesen engen Schanken zu verbrauchen? ob nicht möglicherweise ihre Anlagen sie zu

ideelleren Regionen hindrängen? ob ihre Anlagen nicht in einem von weniger hemmenden Gesetzen beherrschten Gebiet einen höheren Aufflug nehmen würden? ob ihre dann freier gewordene Phantasie nicht vielleicht eine jener Atlantiden, jener seligen Inseln oder unbekannten Gestirne entdecken würde, nach welchen alle Meeres- und Himmelskundigen forschen? Wir unsererseits sind überzeugt, daß nicht jedes Genie seinen Flug auf die engen Grenzen der Bühne zu beschränken vermag und infolgedessen gezwungen ist, sich ein neues Gewand zu bilden.

Vielen erscheint es als ein absurdes, um nicht zu sagen profanierendes Beginnen, ein fremdes Element in die Instrumentalmusik einführen und hier heimisch machen zu wollen — ein Element, das die freie Bewegung des Gefühls durch bestimmte, der Vorstellung im voraus gegebene Objekte beschränkt, den Komponisten zu einer poetisch zu formulierenden Konzeption, die er literarisch zu vertreten hat, zwingt und die Aufmerksamkeit des Hörers nicht allein auf das musikalische Gewebe, sondern auch auf die durch seine Konturen und Reihenfolge ausgesprochenen Ideen lenkt. Wie sollten sie nicht vor Berlioz, dem Vertreter dieser Richtung, ihr Haupt verhüllen und ihr Barthaar ausraufen, vor ihm, der dieses Beginnen so weit treibt, daß er in die bis jetzt absolut unpersönliche Symphonie die Stimme des Menschen durch Symbolisierung als gegenwärtig ertönen läßt? — vor ihm, der es wagt, in die Symphonie ein anderes Interesse zu legen als das bisherige und sie durch ein Element neuer Art zu beleben? — vor ihm, der nicht damit zufrieden ist, die Klagen allgemeiner Trauer in sie zu ergießen, die Hoffnungen aller aus ihr ertönen zu lassen, aus ihrem Brennpunkt alle Affekte und Erschütterungen, Leiden und Gluten auszuströmen, die im Herzen der Menschen, ja der Menschheit pulsieren, sondern alle ihre Mittel und Kräfte sich zu eigen macht, um sie zum Ausdruck der Leiden und Empfindungen einer bestimmten Individualität, die aber ganz Ausnahme ist, zu entfalten?

Weil die Freude derer, welche bei orchestralen Werken einen poetischen Inhalt neben dem musikalischen verfolgten, immer eine so durchaus subjektive war, so will es ihnen scheinen, als würde

diese Freude verkürzt, als wäre es eine Vergewaltigung ihrer Phantasie, wenn diese dem, was sie hört, vollständig skizzierte Bilder unterlegen, Gestalten gerade so schauen und annehmen soll, wie der Autor es gewollt.

Die Wirkung, welche bisher die rein-instrumentale Musik auf poetische Gemüter ausgeübt hat, läßt sich vielleicht mit der ihnen von antiken Bildwerken gewordenen vergleichen. Auch diese stellen in ihren Augen, gleich jenen, mehr gewisse Erregungen der Seele hervorrufende Leidenschaften und Formen als bestimmte Individuen dar, deren Namen sie allerdings tragen, die aber doch meistens allegorisierte Ideen sind. So ist für sie Niobe nicht dieses oder jenes von einem oder dem anderen Mißgeschick betroffene Weib, sondern der erhabenste Ausdruck höchsten Leidens. Sie sehen in Polyhymnia nicht eine bestimmte Persönlichkeit, welche in bestimmter Rede oder Handlung begriffen ist: sie ist ihnen vielmehr sichtbare Darstellung von Schönheit, Harmonie, Reiz und Zauber, jener hinreißenden und doch sanften, ruhigen Überzeugungskraft, deren Beredsamkeit sich in einem einzigen Blicke zu konzentrieren vermag. Minerva ist ihnen nicht nur die blauäugige, göttliche Ratgeberin des schlauen Ulysses: sie erscheint ihnen als edles Symbol jener Begabung unseres Geistes, die zugleich urteilt und errät, die, mit allen Attributen der Kraft ausgestattet, mit allen Waffen des Krieges gerüstet, dennoch Freundin der Ruhe ist, die, obwohl die Lanze und den Harnisch tragend, doch den Frieden verheißenden Ölbaum als ihre schönste Gabe sprießen läßt, die im Besitz der furchtbaren Ägide nichts von der Güte und Anmut ihres Lächelns, nichts von dem langsam sich senkenden Rhythmus ihrer Bewegungen verliert.

Eines der großartigsten Meisterwerke moderner Kunst, die „Viktorien“ von Rauch in der Walhalla, dürften vielleicht das treffendste Beispiel für den symbolischen Charakter der Bildhauerei geben. Das Altertum faßte die Viktorien als Göttinnen auf, die dem Menschen das Siegeszeichen herniederbringen und durch ihre Lorbeerkrone das Haupt des Siegers weihen. Selbst die ergreifendste von allen schließt sich von dieser Auffassung nicht aus; wir meinen jene, welche mit tiefer Trauer in den Zügen, mit sprechender

Gebärde des Mitleids, als wäre sie mit allen Schmerzen, mit allen höchsten Opfern vertraut, mit welchen der errungene Triumph erkauft war, ihre Krone dem Sieger darreicht. — Nicht so die Viktorien Rauchs. Obgleich jede von ihnen dem eigentümlichen Eindruck entsprechen könnte, welchen der Erfolg je nach den Bedingungen, unter denen er erkämpft wurde, in verschiedenen Naturen hervorbringt, so drücken sie doch ebenso auch die Stimmungen aus, welche einander im Herzen des Überwinders folgen. Und so betrachtet, stellt jede derselben einen anderen Moment jener höchsten Erregungen dar, welche der Sieg in einer heroischen Seele hervorruft.

Es sind sechs Statuen von so blendender Schönheit, daß schon ein erster Anblick genügt, um jenes leise Beben in uns zu erwecken, das der Erschütterung der tiefsten Saiten unseres Innern vorangeht. Betrachtet man dieselben der Reihe nach, so erschließt sich bald der Sinn der Modulationen, mit welchen der Dichter-Bildhauer das Thema variiert.

Die erste Viktoria[1] scheint den Schauplatz des Triumphes zu betreten. Ihre ganze Gestalt verrät die Schauer, unter welchen bei der ersten Siegeskunde die Seele des Helden erbebt, ohne noch einem anderen Gefühle Raum zu geben, als einem unbestimmten Entzücken, ohne noch einen anderen klaren Gedanken in seinem Geiste aufkommen zu lassen als die Gewißheit des Erfolges. „Ich — ich siegte!" ruft er überströmend und erschauernd in dem Gefühl der eigenen Kraft aus, ergreift die Palmenkrone und setzt sie auch auf's Haupt.

Die zweite Figur, in sitzender Position, erscheint ruhig und gesammelt. Selbst bekränzt, hält sie einen Kranz in jeder Hand und scheint zu erwägen, auf wessen Haupt sie ihn drücken solle. In ihr finden wir den Moment in dem Seelenleben des Triumphators wiedergegeben, in welchem er darüber sinnt, wie durch weise Gerechtigkeit gegenüber den Teilnehmern an seinen Kämpfen, durch Vergütung ihrer Verluste und Belohnung ihrer Mühen seine Eroberung zu befestigen sei.

[1] Wenn wir die Reihe derselben rechts am Eingang der Walhalla zu betrachten beginnen.

Die dritte senkt, wie bedrückt von der Last ihrer Krone, düster nachdenkend das Haupt. Lässig hält sie den das Zepter der Herrschaft symbolisierenden Zweig und hebt ihr faltiges Gewand, als wolle sie es vor einer Blutlache schützen. Es ist der Augenblick, in welchem das in Betrachtung aller Opfer des Sieges versenkte Herz von Trauer erschüttert und doch seine Erschütterung verbergend sich fragt: ob der Glanz des Ruhmes auch wirklich alles Leid überstrahle. Hier sind Reinheit und Schwermut, Anmut und Hoheit so innig vereint, daß wir wie gebannt vor dieser idealen Verkörperung eines der dunkelsten Probleme menschlichen Geschickes: der Enttäuschung, welche selbst den Triumph begleitet, stehen bleiben.

Auch die vierte Figur bewahrt noch im Ausdruck ihres Mundes einen Charakter bitteren Leidens, doch ist die Angst und Beklommenheit bereits in dem ruhigen Frieden der Stirne überwunden; sie zeigt an, daß die Sicherheit eines reinen Bewußtseins und der Glaube an eine gerechte Sache der Seele die Ruhe zurückgewonnen haben. Mit edler Bescheidenheit hält sie ihre Kränze, ihr Blick ist träumerisch, wie der des Denkers, für den jeder Sieg nur ein Ausgangspunkt zu neuen, Erfolg verheißenden Taten ist.

Die fünfte ist so wunderbar schön und ausdrucksvoll, daß sie das Auge entzückt, die Sinne berauscht und uns berührt und erhebt wie eine Erscheinung aus höherer Welt — so feurig-lebendig durchströmt der Pulsschlag des Lebens ihre zauberhaft harmonievollen Glieder. Sie strahlt nicht allein von eigener freudiger Bewegung: aus ihr spricht zugleich der allgemeine Jubel über den großen Sieg einer großen Sache. Sie scheint die in solchen Stunden alle Herzen elektrisierende Lust auszuatmen und Ehre und Glanz des Erfolges freigebig allen mitteilen zu wollen; denn obwohl sie auf einem steilen und schmalen Felsstück sitzt, der ihr kaum Raum gewährt, so hält sie ihren Eichenkranz, als wolle sie ihn einer ganzen zu ihren Füßen versammelten und solches Preises würdigen Menge zuwerfen.

Die sechste Siegesgöttin endlich personifiziert jene süße Trunkenheit, die aus einem Konflikt verschiedener außerordentlicher Aufregungen des Gemüts entsteht, doch keine überwiegen läßt, so daß

die Seele in einer Exaltation sich befindet, welche nur den Wonnetaumel der Freude, in welchen sich selbst die Erinnerung an den eigentlichen Grund dieser Wonne aufgelöst hat, festhält. Ohne Nachgedanken überläßt sich in ihr das befriedigte, volle Herz der Freude, mit seligem Lächeln, anmutsvoller Bewegung, mit entzücktem Blick und freundlich gewinnender Gebärde gegen alle. —

Ganz so, wie im Marmor dem Auge allgemeine von der Kunst formulierte Begriffe entgegentreten, verlangt das Ohr nach Ähnlichem von seiten der Instrumentalmusik. Die eine Symphonie wird dem Gebildeten zum höchsten Ausdruck der verschiedenen Phasen eines leidenschaftlich freudigen Gefühls, die andere ist ihnen ein Ausdruck elegischer Trauer, jene erzählt ihnen von einer heroischen Begeisterung, und aus dieser hören sie die Klagen über ein Unersetzliches. Wenn sie demnach im Kunstwerk den abstrakten Ausdruck allgemein menschlicher Gefühle zu suchen und zu finden gewohnt sind, so muß sie eine natürliche Abneigung gegen alles erfüllen, was darauf hinausgeht, diesem Allgemeinen einen konkreten Charakter zu geben, es zu einem Besonderen zu machen und auf eine bestimmte Individualität zurückzuführen. Gewiß haben sie den unbestreitbaren Anspruch, ja die unveräußerliche Pflicht, jene Art des Schaffens aufrecht erhalten wissen zu wollen: — soll aber darum anderen Kunstgattungen das Recht des Daseins beengt oder gar entzogen werden? Sollen diejenigen, die von ihrem Genius und dem Geiste der Zeit zur Erfindung und zum Gusse neuer Formen sich getrieben fühlen, unter das Joch bereits fertiger Formen gebeugt werden? Und wäre dabei nicht zu befürchten, daß sie Leistungen, die ihnen vortrefflich gelingen würden, aufgeben, um ihre Bestimmung in Bestrebungen zu verfehlen, welche nicht in der Natur ihrer Inspiration liegen?

IV.

Vielleicht ist es nicht ohne Interesse, an einem der bedeutenderen und der Richtung des Programms angehörenden Werke zu untersuchen, inwiefern die Instrumentalmusik dem Rahmen desselben genugtun kann. Wenn man hierbei die spezielle und technische

Analyse überginge, dagegen aber die symphonischen Gebilde, die durch irgend eine Textbeilage — also durch ein Programm — Veranlassung hierzu bieten, einer poetischen Schätzung unterzöge, ließe sich vielleicht dahin gelangen, eine klare Einsicht über das zu gewinnen, was auf diesem Wege möglich und nicht möglich ist, um sodann ein Ziel ins Auge fassen zu können, zu dessen Erreichen — ohne deshalb den alten spezifischen Begriff der Symphonie aufzugeben — bereits manches neue Moment, wie beispielsweise die Charakterisierung von Personen (im „Harold“) oder Leidenschaften (in der „Sinfonie fantastique“) durch eine wiederkehrende Melodie in die Symphonie eingeführt worden ist.

Um in der Instrumentalmusik einen der „philosophischen Epopöe“ analogen Gedanken durchzuführen, mußte Berlioz eine neue, den modernen Bedürfnissen des Künstlers entsprechende und seiner Kunst Genüge leistende Methode erfinden. Er täuschte sich nicht, wenn er orchestrale Schilderungen, die vor ihm für unmöglich gehalten wurden, dadurch möglich zu machen suchte, daß er ein Individuum durch eine Melodie symbolisierte und diese in den verschiedenen Sätzen der Symphonie in verschiedenem Kolorit auftreten ließ, so daß sie zugleich auch die Stimmung, welche in jenem gerade vorwiegend ist, zum Ausdruck bringt. Durch diese von ihm zuerst angewandte Symbolisierung erreichte Berlioz die Möglichkeit, nicht nur die Anwesenheit oder Abwesenheit seines Helden in den verschiedenen Szenen anzugeben, sondern auch mit Hilfe der Modulation, der rhythmischen Wendungen und des harmonischen Ausdrucks alle Erregungen und Biegungen des Gefühls verständlich zu machen. Diese Neuerung ist so weittragend, daß, wer sie ohne Vorurteil und ohne Vorsatz der Opposition um jeden Preis prüft, in ihr eine für die verschiedenartigste Anwendung fruchtbringende Bereicherung unserer Kunstmittel erblicken muß, welche je nach dem Charakter des Tondichters und des gewählten Sujets zu den glücklichsten Ideenverbindungen führen kann.

Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwickelung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, trotzdem ihre Komponisten keine andere Vorschrift für sie besaßen als ihre eigene

Phantasie, und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programmusik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben, und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppierung der Ideen. Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs außer acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet. Demnach beanspruchen Handlung und Sujet dieser Symphoniegattung ein über der technischen Behandlung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse, und die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponierten Plan, der hier vom Ohre, ähnlich wie ein Bilderzyklus vom Auge, aufgenommen wird, zu bestimmten Eindrücken erhoben. Der Künstler, welcher dieser Gattung von Kunstwerken den Vorzug gibt, genießt den Vorteil, alle Affekte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Vorgang anknüpfen zu können.

In der „Haroldsymphonie" ist zunächst eine Neuerung und eine Erfindung wahrzunehmen: das poetische Programm und die charakteristische Melodie.

Berlioz gibt in wenigen kurzen Andeutungen eine Übersicht der Ideenfolge seines musikalischen Gedichtes, jedoch ohne ein vollständiges Gedicht in Worten beizufügen oder auch sich mit einem bloßen Titel, der uns den gewundenen Laubgängen unserer Phantasie überlassen würde, zu begnügen. Diese Methode hat man, ohne weder ihre Vorteile noch ihre Nachteile zu prüfen, wie eine nicht zulässige Klageschrift zurückgewiesen. Doch zweifeln wir nicht, daß eine verständnisvollere Kritik es übernehmen wird, Berlioz die Ungerechtigkeit seiner Zeitgenossen zu vergüten.

Unter den symphonischen Werken, welche wir Berlioz verdanken, scheint „Harold" dasjenige zu sein, dessen Zuschnitt noch am ersten den gewohnten Konzertaufführungen und ihrem Publikum entsprechend sein dürfte. Trotz allem, durch was sich dieses Werk von seinen Genossen gleicher Gattung unterscheidet, stört

es nicht so entschieden wie andere Werke des Autors die Gewohnheiten sowohl der Ausführenden als des Publikums. Infolgedessen ist es auch in Paris, wie in Deutschland von Künstlern und Liebhabern am besten gekannt. Es fällt darum auch die Befürchtung weg, alle unsere Leser den Eindrücken fremd zu finden, deren Gesamtbild wir hier entwerfen möchten, und wir dürfen voraussetzen, daß die Erinnerung vieler unter ihnen der Unzulänglichkeit des beschreibenden Wortes da zu Hilfe kommen wird, wo dasselbe zu schwach und zu matt ist, um den unmittelbaren Reiz und Zauber der Kunstwerke — so gern es auch die Aufgabe ihrer Beurteilung übernimmt — schildern zu können.

Sie werden zu diesem Hilfsmittel mehr als einmal ihre Zuflucht nehmen müssen, um eine Skizze zu ergänzen, welche nur mit der Absicht vor das Publikum tritt, die poetische Konzeption des Tongedichtes anschaulich zu machen, ohne polemische und Kontroversfragen über Einzelheiten und Anwendung technischer Mittel, welche diesem Komponisten gegenüber einen bereits so heftigen Meinungsaustausch hervorgerufen haben, berühren zu wollen. Solche Erörterungen halten wir für höchst unfruchtbar; denn zuletzt kommen doch alle bei dem Punkte an, über den niemand hinauskommen kann, und welchen wir in dem Zusammentreffen physischer Empfindung mit geistiger Einwirkung erblicken—, ein geheimnisvoller Moment, vor welchem Materialisten, wie Spiritualisten als vor einem unlösbaren Problem stehen bleiben. Setzt man mit den ersteren allen Eindruck auf Rechnung der Nerven, wodurch nichts erklärt und nichts gelöst wird, oder setzt man im Gegensatz zu ihnen mit den letzteren eine unvermittelte Tätigkeit der Seele voraus, oder endlich nimmt man die hervorgerufene Erschütterung als den Durchschnittspunkt der beiden Gegensätze an, über deren wesentliche Verschiedenheit kein Zweifel waltet, während sich durchaus nicht bestimmen läßt, wo dieselben aufgehoben, wo wiederhergestellt erscheinen: — so wird in keinem Falle jemand dahin gelangen, mit Bestimmtheit beweisen zu können, daß diese oder jene Sensation eine angenehme sein muß, und daß sie in dieser oder jener Weise unser immaterielles Sein berührt. Nur der allmähliche oder schnelle Eingang, den eine Kunstform bei einer

entschiedenen Mehrheit findet, oder das beharrliche Ablehnen derselben entscheidet einzig für oder wider die Versuche eines echten Künstlers, der mittelst sinnlicher Sensationen geistige Wirkungen hervorzubringen strebt.

Die Frage: warum die Symphonie, mit der wir uns augenblicklich beschäftigen, den Namen „Harold" führe? ob mit diesem Titel irgend eine besondere Bedeutung oder Erinnerung verbunden sei? ist uns schon öfter entgegengetreten. Beim Hören des Werkes überzeugt man sich jedoch bald, auch wenn man das Programm nicht kennen sollte, daß die getroffene Wahl eines Helden keine zufällige ist, und daß der Autor hier gewiß nicht den großen skandinavischen Krieger noch den königlichen Besiegten von Hastings im Sinne hatte. Das Gedicht, in welchem Byron unter diesem Pseudonym auftritt, hatte schon Lamartine auf den Gedanken gebracht, ihm eine Schlußhymne anzufügen. Der edle, tiefsinnige Wanderer, welcher seinen Weg mit Blättern einer schwermutsvollen Trauer bestreute, hatte jedoch nicht alle Gemütsbewegungen berührt, die jene Fahrt erwecken konnte. Anderen Poeten blieb noch eine Nachlese übrig, die sein Gang nur leise gestreift hatte, und die Erschütterungen jenes großen Herzens zitterten in den ihrigen nach. Beim Anhören der Monodie, welche in der Symphonie gleichen Namens die Persönlichkeit Harolds bezeichnet (sie ist der Bratsche anvertraut, deren Sonorität die Trauer und erloschene Färbung der Enttäuschung besser als die Geige, welche für diese abnormen Empfindungen zuviel Kolorit hat, wiederzugeben imstande ist), tritt dem Hörer sogleich die unsägliche innere Gedrücktheit des Pilgers jenseits der Meere entgegen, deren Ausdruck zu gut getroffen ist, um ihn nicht sogleich auf die Vermutung zu bringen, daß Berlioz von derselben Idee beherrscht war wie Lamartine, nur daß er den Verbannten in anderen Umgebungen und unter anderen Eindrücken vorführen wollte — den Verbannten, der nicht vor sich selbst entfliehen kann und den

„The blight of life, the demon thought —"

von Zone zu Zone treibt[1].

[1] „Childe Harold."

Mächtig angezogen von dem Zauber jener hohen Gestalt, welche Italien durchwandernd sich vor jeder Reliquie gebeugt und jeden Genius gegrüßt hatte, deren Herz widerklang gegenüber dem Wehruf jeder überzeugungsmütigen Seele und bebend jeder Frage des Leidens Antwort gab, Enthusiasmus dem Märtyrer, Mannestränen entschwundenem Ruhme widmete — welche die Niobe der Nationen zu elegischen Gesängen begeisterte, wie sie nur eine unbefriedigte, verzagende, giftkranke Seele zu singen vermag, zu Bildern, wie Schatten der Vergangenheit sie im Dichter erwecken, zu Gedanken, wie sie des Denkers Haupt umdrängen, wenn er die Geschicke der Völker erwägt, zu Klängen innigster Demut, wie sie dem Christen sich entringen, der den Allbewegenden anbetet —, mächtig angezogen, sagen wir, von dem Zauber dieses lebendigen Phantoms war Berlioz ohne Zweifel von dem Gedanken erregt, wie dieses von zersetzender Bitterkeit getränkte und in so beredten Strophen nach Ausdruck ringende Herz voll geschlagen haben würde, wenn es vor seinen tiefen und schwermütigen Betrachtungen in ein weniger geschichtliches, in ein beengteres, aber zugleich mehr unmittelbares lebendiges Medium geflüchtet wäre.

Ihn störte die stolze Miene des englischen Lords, der den Verfall menschlicher Größe beklagte, der vor den mit unsterblichen Namen gezierten Gräbern wie vor Ruhestätten seiner Ahnen trauerte und ihre melancholische Stille dem Ruf und den Stimmen der Lebenden vorzog. Berlioz, der selbst bei den heftigsten Anfällen misanthropischen Überdrusses niemals einer gänzlich seelischen und geistigen Apathie unterlag, mochte sich wohl gegen diese stillschweigende Geringschätzung der üppigen Natur und der Italien immer belebenden und seinen schönen Leib mit dem frischen Blut ewiger, unverwelklicher, glühender Jugend durchströmenden Leidenschaften auflehnen. Er verwarf den dem Namen zugefügten Titel „Childe", der bei aller seiner Einfachheit unter feudalem Schatten und bescheidener Bedeutung den Rang durchschimmern ließ, welchen Lord Byron, ein Sproß hoher Ahnen, sich anwies, wenn er in der Hierarchie der Poeten sich zuweilen mit dem bloßen Vasallentum begnügte und Goethe als seinem Lehnsherrn Huldigung und Dienstpflicht leistete, wie in der Widmung seines „Sarda-

napal". Harold, wie ihn Berlioz sich dachte, läßt sein Wappenschild unter Spinngeweben verwittern, gibt selbst seinen Titel „Childe" der Vergessenheit anheim und gedenkt nur seines verzehrenden Leides, seines düsteren Trübsinns. Berlioz sinnt den Kontrasten nach, welche das himmlisch heitere Italien in einem von Täuschung müden und von Schmerz übersättigten Herzen in unmittelbarer Berührung erzeugen mußte, wenn es einmal aus dem Kerker philosophischen Brütens, der großen Schatten der Vergangenheit vergessend, in die lebensvolle Gegenwart, in das bunte Treiben einer Bevölkerung träte, welche die Freude des Daseins dem Ruhm der Grüfte vorzieht.

Die Symphonie ist „Harold en Italie" betitelt und die Absicht des Komponisten demnach nicht zu verkennen, die Eindrücke wiedergeben zu wollen, welche die herrliche Natur dieses Landes, der ungestüme und sinnlich glühende und liebende Charakter seiner Bewohner auf eine an Schmerzen siechende Seele, wie die des Harold in der Monodie der Symphonie, machen mußte. Wir sehen hier den Wanderer im Schoß einer zauberischen Umgebung von brennendem Schmerz, von jener nie zu stillenden Unruhe, jener Enttäuschung des Geistes, jener unseligen Stimmung erfüllt, deren Typus in der Literatur Byron geblieben ist, obgleich „René" aus noch anderen als Anciennetätsbedenken ihm das ausschließliche Recht streitig gemacht hat.

So würde sich zum Beispiel so ziemlich unbestreitbar nachweisen lassen, daß der Held unseres Meisters in gerader Linie von dem träumerischen Kinde der wilden Bretagne, nicht aber von dem stattlichen ritterlichen Erben von Newstead abstammt. Der letztere hört keinen Augenblick auf — und wollte er es, er könnte es nicht — Schöngeist und Weltmann zu sein, und ohne Schwierigkeit läßt sich belegen, daß Lord Byron, selbst wenn er die phantastischsten Persönlichkeiten und wildesten Naturen schilderte, sich dieselben nie ohne jene Geistesbildung, ohne jene Überlegenheit der Erziehung und der vornehmen Lebensgewohnheiten denken konnte, wie sie denen eigen sind, die zum Gebieten und Herrschen geschaffen, ein durch Kaste und Geist gleichsam angeborenes Übergewicht in sich fühlen. Derartige Züge treten bei dem an den

armorikanischen Küsten entsprossenen Dichter augenscheinlich in den Hintergrund. Chateaubriand sah sein Wappenschild zu gleichgültig verrosten und im Staub verwittern, als daß er sich viel mit seiner Devise hätte beschäftigen sollen, während er unter dem Druck seines unheilbaren Übels — „le vague des passions“ — stöhnte und das Unbeschreibliche seines Leidens doch definierte und aussprach!

Um so näher liegt es, das besprochene Werk von Berlioz an diesen romantischen Typus anzuknüpfen, dessen Schmerzen mit den seinigen so verwandt waren, daß er ihm in dem Programm seiner „Sinfonie fantastique“ das obige eine Krankheit unseres Jahrhunderts bezeichnende Wort entlehnt — doch ist nur die erhabene Innigkeit der Schmerzen, deren Gesangesklage „Childe“ aus „René“ gesogen, ganz in den musikalischen Harold übergegangen. Von den übrigen Charakterzügen des britischen Harold konnte die Konzeption des Tondichters keinen in sich aufnehmen; dagegen gibt sie die unheilbare Trostlosigkeit, das Versiegen aller Quellen der Freude bis zur ironisierenden Verzweiflung, ja bis zum Versagen aller heiß begehrten und gesuchten Regungen der Seele um so kräftiger und unmittelbarer wieder.

Wenn jemals ein Dichter den Zustand eines Herzens geschildert hat, das übersättigt ist, ohne genossen zu haben — jenes gründlichste aller Übel, welches man als Überdruß der Seele bezeichnen möchte— , so hat es Berlioz getan. Sein Held ist so blasiert von halb sinnlich erschöpften, halb im Geiste durchlebten Genüssen, daß wir ihn vor einem der Götter würdigen Mahle den Qualen geistigen Hungers anheimfallen sehen. Ihm ist, als müßten all die purpurnen Früchte, die üppigen Blumen unter dem Hauch seines Mundes zu Asche werden: solch ein tiefer Widerwille, solch ein Nachgeschmack des Nichts, solch ein Moderduft, solche Furcht vor häßlicher Umwandlung hält ihn von jeder Berührung der lockendsten Speise zurück! Sein Leid überbietet alle Tantaluspein: denn er selbst spricht seine Qual und sein Verdammungsurteil aus, er selbst, aus eigenem Antrieb und Impuls, muß den Zweig des Lebens zurückstoßen und alle Gaben desselben von sich weisend unstillbarem Hunger sich preisgeben, aus eigenem Willen schmachtet

er in furchtlosen Zuckungen dem Tode entgegen, ohne die inneren Erschütterungen in Stoizismus versenken und hiermit zum Schweigen bringen zu können, ohne ein Gegengewicht in einem Trunk an jener Quelle zu finden, die jeden Durst stillt und jeder Seelengröße ihre Erquickung bietet — dann Erquickung bietet, wenn das Unglück den Mut in sich trägt, die Ruhe durch Hingebung und Entsagen zu erringen und sich so Schritt für Schritt jenen einzigen Schatz erwirbt, dem es ein Glück ist, durch Entsagen zu spenden und entbehrend anderen zu geben, was zu genießen ihm selbst versagt ist. — Byron fand den Tod in Griechenland und hat durch sein Ende die Überzeugungen eines edlen Dichterherzens bekräftigt; der „Harold" von Berlioz zieht es vor, in düsterer Höhle, umringt von italienischen Räubern, den Todeskelch zu leeren und mit seinem letzten Hauch einen letzten Fluch über die von ihm verachtete Menschheit auszustoßen.

Der erste Teil der Symphonie, überschrieben: „Harold in den Bergen; Szenen der Schwermut, des Glückes, der Lust", gibt uns sogleich durch seinen fugierten Anfang Gelegenheit, darauf hinzuweisen, wie grundlos die Vorwürfe waren, welche man Berlioz lange Zeit durch die Behauptung machte: er sei kein Eingeweihter in die Geheimnisse des Kontrapunktes. Wie gewöhnlich bei solchen Aussprüchen, stützte man sich auch hier auf das Witzwort eines großen Meisters und stellte dasselbe als ein endgültiges Urteil hin. „Berlioz", hatte Cherubini gesagt, „liebt die Fuge nicht — kein Wunder! sie macht sich auch wenig aus ihm." Wer sich überzeugen will, wie Berlioz den verbitterten Richterspruch Lügen gestraft hat, mag die meisterhafte Beherrschung des Fugenstils im letzten Teil der „Sinfonie fantastique", im Trauermarsch in „Romeo und Julie" und in verschiedenen Teilen des „Requiem" verfolgen.

Berlioz bricht stellenweise mit der alten Praxis. Aber gerade in solchen Momenten zeigt die Kraft und Geschicklichkeit der an ihre Stelle getretenen Kombinationen hinlänglich, daß sein Überspringen der alten Vorschriften keine aus Mangel an Wissen und Können entsprungene Vernachlässigung ist, sondern daß es mit vollem Bewußtsein geschieht, um Wirkungen zu erreichen,

welche innerhalb der früheren Grenzen geradezu unmöglich waren. Heute allerdings wagt man es kaum mehr, jenen Tadel noch auszusprechen. Zu viele Musiker haben bereits diese Partituren gelesen oder gehört, als daß er noch aufrecht erhalten werden könnte. Wir hielten nur die Erwähnung hier für passend, um die Bemerkung daran zu knüpfen, daß, wenn zwanzig Jahre hinreichend waren, heftige Meinungen so bedeutend zu modifizieren, zwanzig weitere Jahre wohl dazu beitragen dürften, einen noch viel entschiedeneren Einfluß auf dieselben auszuüben.

Wir geben zu, daß ein Anfang wie der der „Harold-Symphonie“ nicht mit den Traditionen des Métier übereinstimmt. Wenn sich aber ein Bruch mit fünfzigjährigen Verträgen rechtfertigen läßt, so ist es dieser. Es dürfte schwer sein, einen besseren Introitus zu den Empfindungen zu geben, welche die sogleich darauf eintretende Hauptmelodie zum Ausdruck bringen soll.

Harold tritt ein, und seine tiefsinnige Monodie singend, scheint er in seiner Sprache die Worte des Dichters wiederzugeben:

. . . . there are wand'rers o' er Eternity
Whose bark drives on and on, and anchor'd ne' er shall be
. . . . . .
. . . . . .
Is it not better, then, to be alone
And love earth only for its earthly sake?
. . . . . .
. . . . . .
I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture; I can see
Nothing to loathe in nature, save to be
A link reluctant in a fleshy chain,
Class'd among creatures, when the soul can flee,
And with the sky, the peak, the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain.

(Childe Harold. Canto III.)

Harold möchte aufgehen in der Natur, sich im großen All verlieren, auflösen; er möchte das ganze System abstrakter Ideen, welche aus dem Menschen eine Manifestation dieses vergötterten

Alls machen, in einem unmittelbaren Gefühl erfassen und es zusammendrängen in einer schrankenlosen Erhebung. So verschleiert und belegt die Viola tönt, welche Harolds Stimme, den Ausdruck seiner Innerlichkeit, symbolisiert, so schwebt sie doch über dem Orchester, wie der Hauch des fühlenden Menschen über der Natur. Umgeben von den Szenen einer zauberischen Landschaft scheint er, wie der Delphin im weiten Ozean, in den uferlosen Äther zu tauchen, um in rastlosem Aufschweben an den letzten Grenzen des Weltalls die wie Klippen auftauchenden Nebelsterne zu erreichen. Kosend ruht er im Schoße Cybelens, der Alma Mater; ehrfurchtsvoll küßt er ihre die Mauerkrone tragende Stirn, mit kindlichem Entzücken staunt er die üppigen Arabesken ihres mit Goldtopas gestirnten und mit einer Girlande aus Schwertlilien umsäumten Gewandes an, dessen Akanthagraffen mit Asphodil befestigt und besetzt sind mit samweichen Ranunkeln, mit purpurnen Trauben und mit den geröteten Lanzen der spitzblättrigen Tulipane. Seine Gedanken folgen brausend den in kimmerisches Dunkel sich stürzenden Wasserfällen oder wirbeln mit der Lava aus vulkanischen Tiefen empor; sie durcheilen mit dem pfeilschnellen Kasuar die Pampas, entschlummern wie die Nereïde auf regungslosen Wellen des ruhenden Sees, durchschiffen mit wandernden Kranichzügen die Lüfte, begleiten den schlanken, rosigen Flamingo zwischen tausendblütigen Aloen oder überlassen sich mit den trägen Albatros lässig und träumend dem sanft sie mit sich ziehenden Winde, verweilen mit dem ernsten Ibis in tiefes Sinnen versunken vor den Felsen, diesen Sphinxen der Natur, oder lassen sich mit dem Phönix auf dem blitzentzündeten Balsamstrauch nieder, um aus seiner duftenden Asche mit neuentfalteten Schwingen sich emporzuheben.

Plötzlich wird die Monodie schwächer, die Stimme verhallt, die erhobene Seele senkt ihre Flügel. Harold wendet sich ermüdet ab von diesen Traumbildern, die letzten dumpfen Klänge der Viola verraten seine Abspannung. Das Orchester nimmt nun das Haroldmotiv auf.

So gibt uns die Natur den Hauch zurück, den unsere Seele in sie ausströmt: vervielfältigt in ihren tausend wundervoll inein-

ander klingenden Stimmen. Das Echo, welches aus der kanonischen Fortführung des Motivs entsteht, gibt uns gleichsam dieses vielförmige Zurückstrahlen verkörpert wieder. Eine in Zwei- unddreißigstel-Triolen aufsteigende, den Geigen und Bratschen übergebene Figur, tritt, wie das erquickende Wehen jenes frischen, die Wolken verscheuchenden, aber einen glutheißen Tag ankündigenden Morgenwindes hinzu, welcher im Allegro eintritt. Dieses steigert sich allmählich zu vollem Farbenglanz und nimmt den Charakter einer stürmischen, aufgeregten, überwallenden Freude an — einer Freude, zu welcher sich das Herz im bewußten Streben der Selbstvergessenheit emporschwingen kann, um in den Entzückungen einer reichen, hinreißend schönen Natur neu aufzuleben, sich in Licht und Äther wie in Lethewellen zu tauchen, um mit bebenden Lippen aus ihrem Riesenbecher eine anderswo vergebens gesuchte Seligkeit zu schlürfen oder wenigstens auf dem Grund seines hefenlosen Nektars eine Stunde schmerzstillender Betäubung zu finden.

Dieses „Allegro" ist auf dem Hintergrund einer herrlichen Naturumgebung ein Komplex von zurückgedrängter Entmutigung und aufjauchzendem Jubel der Seele, und die gebrochenen Rhythmen und Harmonien der polyphonen Figuren, die niemand so wie Berlioz zu kombinieren, zu vereinigen, aufzutürmen und wieder zu zerteilen versteht, dienen hier, um dem Ganzen das Doppelsiegel der abwechselnd Phantasie und Herz erregenden Pracht und des Leidens aufzudrücken. Freudig belebt, bewegt und pulsierend, voller Kraft, entfaltet sich anfangs ein des Lebens frohes Dasein.

Gegen das Ende erscheint jedoch das Haroldmotiv in langsamem Tremolo. Das düstere Sehnen des Helden konnte nicht von der Pracht der Außenwelt und ihrer Eindrücke besiegt werden: vergebens, daß es aus seiner Versunkenheit und dumpfen Ruhe aufgestört wurde. Aufs neue wird es von den beiden Themen des Allegros, von denen das eine wie ein gesungenes Gefühl erklingt, während das andere sich wie eine riesige Linie durch ein mehr als hunderttaktiges Crescendo hindurchzieht, übertönt, durchkreuzt und gehemmt, bis das letztere, zu blendendstem Glanze anschwellend, noch einmal den lautesten Jubel der Natur gleichsam an einem

ihrer Sonnentage vernehmen läßt, an welchen sie all ihre Pracht verschwenderisch dem menschlichen Auge enthüllt.

Der zweite Teil der Symphonie ist „Marsch und Abendgebet der Pilger" betitelt.

Der Komponist charakterisiert die Pilger nicht durch eine in den Vordergrund tretende Pietät. In ihrem Gang und dem Gemurmel ihrer Stimmen ist keine Spur religiösen Aufschwungs wahrzunehmen. Wie einfache Landbewohner, welche heilige Gebräuche ohne jegliches Pathos erfüllen, ziehen sie vorüber. Und doch löst sich von diesem scheinbar so alltäglichen Schauspiel eine dasselbe durchdringende Gefühlsbewegung ab. Selbst das so mechanisch hergesagte Gebet wirkt unwillkürlich erhebend auf uns, und den stolzesten Geist überkommt eine unbestimmte Empfindung seiner Nichtigkeit, seiner Ohnmacht, seiner Bedürftigkeit gegenüber dem so vielen Leiden Heilung bringenden Glauben, der nach so mancher Arbeit Ruhe bringt, so manches Unglück versöhnt und dauerndes Elend mit dem Zauber überirdischer Hoffnung umgibt. Einer den Sinnen und der Phantasie so wenig schmeichelnden Wirklichkeit den Funken tiefer und wahrer Poesie zu entlocken, malerische Wirkung und poetisches Gefühl in einem Rahmen zu vereinigen heißt seinen Gegenstand künstlerisch erfassen. Berlioz hat es in diesem Bilde getan. Aus demselben spricht die volle Prägnanz italienischer Szenen; es erweckt in uns dieselbe Folge von Reiz und Rührung, dieselbe Art von Eindrücken und Gedanken wie die Wirklichkeit. Aber die Empfindungen, welche diese bei so manchen nur vereinzelt hervorruft, sind hier eine durch die andere ergänzt, und wir konnten zu keiner Zeit dieses Tonstück weder hören noch lesen, ohne uns in jenes, wir möchten sagen geistduftende Land versetzt zu fühlen, dessen rätselhafter, magnetisch anziehender Boden seit Virgil so oft schon den Ruf von der Seele zur Lippe gebracht hat: Italia! Italia!

Harold hat gelauscht, geschaut, geträumt, aber bleibt stumm, undurchdringlich; ohne Zucken sein Herz, trocken sein Auge, kalt sein Lächeln.

Im dritten Teil — „Serenade eines Montagnard in den Abruzzen für die Geliebte" — ist Harold Zeuge einer

Liebesszene, wie er zuvor Zeuge einer religiösen war. Doch jetzt wie damals streift ihn nur äußerlich der frische Hauch der Außenwelt, und seine dem Glauben verschlossene Seele vermag das Gefühl liebender Hingabe auch nicht nur nachzuempfinden. Er läßt sich die Stirn von dem Luftzug tiefer Leidenschaft umspielen, die hier in kosenden, urkräftigen Klängen sich ausspricht — die Fibern seiner Seele bleiben stumpf; er nimmt diese Töne nicht als heilige, liebe Gäste in seinem Innern auf: skeptisch läßt er sie an sich vorüberziehen und fragt nur, an welcher Quelle er sich nun tränken soll, um seiner Erstarrung, seiner Verdumpfung zu entfliehen.

Dieser dritte Teil entzückt uns von den ersten Takten an durch ein herrliches, lebhaft rhythmisiertes Scherzetto, welches eine aus ländlichen Instrumenten zusammengestellte Serenade bringt, wie wir sie von den italienischen Pifferaris hören, deren drollige Schelmerei, kurzweilige Lustigkeit und sprudelnder, mitteilsamer Humor in diesem Stück lebendig wird.

Die sich kreuzenden Rhythmen und sich umwindenden Themen sind hier mit außerordentlicher Feinheit des Kalküls und Zartheit der Empfindung im Gleichgewicht erhalten, — Feinheiten, welche bei dem Lesen der Partitur noch deutlicher als bei dem Hören hervortreten; denn bei dem letzteren ist man zu sehr von dem schimmernden Kolorit und dem einwiegenden Klang des Morendo absorbiert, um denselben die genügende Aufmerksamkeit widmen zu können. In diesem Morendo scheint das Orchester wie ein Traum der Liebe, wie eine aus weiter Ferne widerhallende Zärtlichkeit, wie die flüchtige Rührung, welche dieses verwundete unselige Herz aus jenen verwehenden Klängen sog, sich in Duft und Luft aufzulösen.

„Orgie der Banditen, Nachklänge der vorhergehenden Szene“ heißt der Titel des vierten und letzten Satzes der „Harold-Symphonie“. Ist er glücklich gewählt? Ist überhaupt der Schluß des Tongedichtes ein passender? — — Wir begreifen vollkommen, daß es viele feinfühlende Naturen peinlich berühren muß, eine edle Gestalt in scheußliche Spelunken sich schleppen und an frenetischem Taumel, an schmählicher Ernied-

rigung teilnehmen zu sehen. Manches Herz, das Harold bis hierher gerührt, das ihm voll Teilnahme gefolgt ist, wird nur widerwillig am Eingang der dunklen Stätte verweilen und es nur mit Mühe über sich gewinnen können, den furchtbaren Luperkalien, die hier gefeiert werden, beizuwohnen.

Doch glauben wir, daß sich trotzdem der Idee, welche diesen Schluß bestimmte, die Zustimmung nicht ganz versagen läßt. Wem die heilige Segensfülle des Gebetes, wem die sehnsüchtigen Schauer der Liebe nur noch ein flüchtiges Bedauern, einen kurzen Seufzer oder eine schnell sich verflüchtigende Klage entlocken, wer ihnen gegenüber nur noch ein kurzes Aufflackern des Gefühls, eine Anregung zu elegischen Strophen findet: muß er nicht, wenn seine Leidenschaft glutgehärtet, wenn er geistig und körperlich von energischer Komplexion und seine Gemütsart eine heftige ist — muß er sich nicht in Umgebungen stürzen, welche sein übereiztes Begehren, sein Haschen nach galvanischen Zuckungen des Gefühls befriedigen, stillen . . . und wäre es selbst durch langsames Vertieren oder durch schnellen Tod? Was ist überhaupt der Tod oder ein völliges Vertieren für denjenigen, der angesichts der beiden großen Dogmen der menschlichen Seele — dem Himmel dort oben an Gottes Brust, dem Himmel hienieden am Herzen eines geliebten Weibes — seine eigenen Regungen mit trockenem Auge und mit dem Lächeln des Zweifels anschaut? So peinlich demnach das erregte Mitgefühl auch durch das letzte Geschick dieses neuen Harold getroffen sein mag, kann man sich dennoch nicht vollständig ablehnend gegen den vierten Teil der Symphonie verhalten und Berlioz nicht unbedingt den Vorwurf machen, er habe aus dem tödlichen Prinzip dieser edlen Natur zu schroffe Konsequenzen gezogen.

Die Kunst kann unmöglich auf süßliche und spielende Stoffe beschränkt werden: nur muß man ihr für die Darstellung und Entfaltung grauenvoller Mysterien und Bilder, welche mit allem Recht von keuschen Blicken gemieden werden, eine genügende Motivierung abverlangen.

Die Kunst hört darum nicht auf, Kunst zu sein, wenn sie solchen Momenten nicht nur das Betreten ihres Gebietes gestattet,

sondern dieselben auch als berechtigt anerkennt: nur muß der solches unternehmende Künstler im voraus darauf gefaßt sein, ein sehr kleines, der Verkettung seiner Ideen mit Bewußtsein fol gendes Auditorium zu finden. Selbst unter denen, welche den Wunsch und guten Willen haben, in die verschiedensten Phasen der von dem Dichter vorübergeführten Leidenschaften einzudringen, sind schwerlich alle zu jeder Zeit geneigt, mit der konsequenten Entwickelung derselben bis zu ihrem letzten Ziele gleichen Schritt zu halten, besonders wenn man die Zerstreutheit und den so leicht verletzten Geschmack unseres heutigen eleganten Konzertpublikums bedenkt. Es kann darum gar nicht überraschen, daß die Orgie nicht aufgenommen wird, wie es die Größe ihrer musikalischen Konzeption verdient. Sie macht uns zum Tafelgenossen eines ungeheuerlichen Gastmahls, das von Branntwein und Verbrechen trieft, welche so weit über das von unseren Sitten und Gewohnheiten zugelassene Darstellbare hinausgehen, daß sich die meisten Hörer gar keinen Begriff von den mit Geheul und Gewieher vor ihnen aufgeführten Szenen machen können.

V.

Da für Berlioz die musikalische Idee nur der adäquate Ausdruck eines poetischen Gedankens ist, so sind seine Programme, trotzdem sie im ersten Moment vielleicht zu ausführlich erscheinen mögen, doch weit davon entfernt, eine Erklärung aller der Gefühlsvorgänge zu enthalten, welche er dem instrumentalen Idiom anvertraut. Wollte man seiner Phantasie durch alle ihre Wege und Wendungen folgen, wollte man sich von jeder Facette, die er schleift, um den Stein in seinem vollen Glanze und Feuer leuchten zu lassen, Rechenschaft geben, so würde das eine langwierige poetisch- und musikalisch-technische Analyse seines Werkes erfordern, die nur einen sehr engen Leserkreis finden dürfte. Denn wer ein Interesse daran findet, die mit den Leitmotiven und anderen Reminiszenzen verknüpften poetischen Intentionen in allen ihren Wendungen mit der Aufmerksamkeit zu verfolgen, mit der man die Strophen des „Childe Harold“ kommentiert, dürfte nicht zu den spezifischen

Musikern gehören; diese würden sich durch die zu einer solchen Besprechung unentbehrliche musikalische Terminologie abgestoßen fühlen. Und doch wäre eine solche unumgänglich, da jedes Eindringen in die Partitur auf ihre Kenntnis sich stützen muß und ohne sie das volle Verständnis dieser Dichtung nicht zu erzielen ist. Mancher Übergang, mancher Akkord, diese oder jene Nachahmung und Modulation läßt dann erst deutlich erkennen, welchen Gefühlsgang, welche Ideenverbindung, welche verborgene Anspielung der Komponist in sie gelegt hat.

Der gedrungene Stil dieses Meisters ist eigentümlich mit Motiven und Rhythmen angefüllt, welche sich brechen, sich voneinander trennen und loslösen, sich verhüllen, verstecken, und von denen dann einzelne Teile in anderen Intervallen, Positionen, Kontrasten und Unisonos, in feindlichen und verbundenen Klängen wiederkehren, so daß man nicht umhin kann, sie auf Rechnung einer noch höheren Intention zu setzen, als in der bloßen Vermeidung des Homophonen und der möglichst reichen Entfaltung polyphoner Verwickelungen liegt. Leider sind die meisten, denen ein solches Studium mit der Partitur in der Hand ein leichtes wäre, gerade am wenigsten geneigt, der Instrumentalmusik die Möglichkeit des Ausdruckes und der Entwickelung eines poetischen Stoffes, einer zum voraus in Worten dargelegten lyrischen oder dramatischen Konzeption zugestehen zu wollen.

Einige wollen behaupten — unter diesen Robert Schumann —, daß nicht nur die Anwendung des Programms für Berlioz als Komponist nachteilig gewesen, sondern auch seine Wahl zu sehr auf solche Sujets gefallen sei, welche den Stempel des Phantastisch-Furchtbaren an sich tragen, was in der Literatur nur einem besonderen Publikum zusagt und in der Musik so große Proportionen annimmt, so lebhaft auf unsere Nervenorgane wirkt, daß nur eine geringe Zahl die erschütternden Eindrücke in sich aufzunehmen vermag.

Den Fall gesetzt, das Phantastisch-Furchtbare sei dem Wesen der Instrumentalmusik wenig entsprechend, so bliebe immer noch zu untersuchen, in welchem Maße sich dasselbe in den Werken Berlioz' vorfindet, und ob man berechtigt ist, der Gesamt-

heit seiner Schöpfungen einen Vorwurf zu machen, welcher jedenfalls nur auf einen sehr kleinen Teil seines ganzen Schaffens sich erstrecken dürfte.

Es ist klar, daß das natürliche Streben des Berliozschen Genius ihn zum Großartigen, Kolossalen, Gigantischen, Ungeheuren hinleitet. Ja es ist sogar ein Bedürfnis seines Geistes, sich, soweit es der Macht der Kunst gegeben ist, dem Unermeßlichen durch die Dimensionen seiner Rahmen zu nähern. Ebenso ist es ihm eine gebieterische Notwendigkeit, selbst die geringsten Einzelheiten seiner Tongebilde mit ausgesuchtester Feinheit, mit unendlicher Zartheit, mit einer bis in das kleinste gehenden Sorgfalt zu vollenden. Wahrlich! hätte Berlioz einen Tempel oder einen Palast zu bauen, so würde er sich nicht eher zufrieden geben, als bis er Gebirge ausgehöhlt hätte, um unabsehbare Kirchenschiffe darin zu wölben, deren Kuppeln aus schneebekränzten Gipfeln gebildet sein müßten, erhellt durch weite Portale gleich Golfen im Ozean des Lichtes, wie das heilige Indien sie besitzt; er würde Bauwerke errichten, wie die der Semiramis, denen die assyrische Flora den Schmuck ihrer hängenden Gärten verlieh, er würde ihre Säulenkapitäle mit vielfarbigen Akanthen verzieren, ihre Mauern mit Friesen von lebendigen Arabesken schmücken und vor den Toren damaszierte Lianendraperien mit goldenen und purpurnen Knospen wie geheimnisvolle Schleier aufhängen. Hätte er eine Statue zu errichten, so würden seine Gedanken die Dimensionen der Skulpturen von Phidias weit übersteigen; er würde aus dem Berg Athos eine menschliche Gestalt geformt und ihr in die Rechte statt des Zepters eine Stadt, in die Linke die Quelle eines Flusses gegeben haben. In der Musik verlangt sein Ohr den Zusammenklang und das Erbrausen von Tausenden von Stimmen, die ihm dünken wie der Gesang, wie der Seufzer, der Schrei oder das Schluchzen aus Titanenbrust, unter deren Atem der Ätna erbebt, dessen Wehklagen von Himmel zu Himmel schallt und mit seinem gewaltigen Echo selbst den Sitz des mysteriösen Olymp erschüttert.

Hieraus folgt jedoch nicht, daß ein Geist, dessen Augenstrahl sich in solchen Riesendimensionen fängt, eine künstlerische Ungeheuerlichkeit sei, und keineswegs können wir die Meinung gelten

lassen, daß die Fähigkeit, großartige Proportionen zu umfassen, in der Musik ein Fehler sei, während sie doch in allen anderen Künsten als ein Vorzug erachtet wird. Wenn die Ägypter ihre Größe durch die Meilen umfassenden Gruppusse ihrer Tempel bezeugten, wenn Erwin das Recht hatte, die Spitzen der Straßburger Münstertürme wie sich in die Lüfte verflüchtigende Vorgebirge aufzurichten: warum sollte der Musiker, welcher seiner Kunst ähnliche Beispiele schafft, nur ein Tor sein, der das Unmögliche träumt?

Weit entfernt zu leugnen, daß Berlioz, die Pracht großartiger Fresken entfaltend, bei den meisten seiner Werke die ausgedehntesten Dimensionen im Auge gehabt hat, erblicken wir hier im Gegenteil Momente seines höchsten Ruhmes. Sein „Requiem“ und sein „Te Deum“ sind mit so grandiosen Mitteln angelegt, wie noch kein Tonkünstler sie weder entfaltet, noch in so schöner Symmetrie zu ordnen vermocht hat. Diese Massen von Tönen sind Felsblöcke, mit denen er seine Pyramiden auftürmt.

Obwohl äußere Verhältnisse Berlioz auf dem Gebiete des Dramas in die engen Grenzen einer jener zweiaktigen Opern zwangen, welche man „lever de rideau“ nennt, weil sie fast stets nur als Vorspiel zu einem fünfaktigen Ballett gegeben werden, so hat er dennoch ein ganzes Volk als Hauptperson in einer der durchschlagendsten Szenen einer Oper auftreten lassen — einer Szene voller Bewegung, Leidenschaft, Aufregung, voller Gegensätze zwischen Helle und Dunkel, zwischen heiterem Lachen und dem Röcheln des Sterbens, zwischen üppigem Leben und schnellem Tod, zwischen Liebe und Mord, Zorn und Feigheit — einer Szene, in der die Menge zum erstenmal mit ihrer großen, brüllenden und tosenden Stimme spricht, sich immer mächtiger vermischt und im Wahnsinn der Freude oder der Wut, in der Trunkenheit von Wein oder Lust, im Taumel der Saturnalien oder der Rache einander übertönt, so daß er in seinem Finale des ersten Aktes des „Benvenuto Cellini“ alles überboten hat, was die dramatische Musik bis jetzt in großen ergreifenden Gemälden aufweisen kann. Dieses Finale ist mit flammenden Noten geschrieben, und andere in Opern vorhandene Volksszenen stehen neben ihr wie das kleine,

matte Licht eines Dochtes neben dem blendenden Glanz einer weithin strahlenden Fackel.

In den dramatischen Symphonien „Romeo" und „Faust" sind das Fest bei Capulet und der Studenten- und Soldatenchor, wie das genannte Finale, mit Kombinationen von außergewöhnlichstem Maße aufgebaut. Unter den Instrumentalwerken zitieren wir die Orgie in „Harold", La Marche au supplice und Le Sabbat in der „Sinfonie fantastique", die beiden Ouvertüren zum „Cellini", von denen eine unter dem Namen „Carnaval Romain" allgemein bekannt ist, die Ouvertüren zu „König Lear" und zu den „Vehmrichtern", welche je nach ihren verschiedenen Aufgaben die besten Beweise darbieten, welche Wirkungen ein gigantisches Wollen und Können in unserer Kunst zu erreichen vermag.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß in jeder Komposition von Berlioz dieser hervorragende Zug seines Genius sich vorfindet und das Bedürfnis hervortritt, die Bilder, Gestalten und Gegenstände so auszubreiten und zu zeichnen, wie er sie in dem vergrößernden Prisma seiner Phantasie erblickt, um sie mit dem Reflex seiner eigenen Gefühlsflammen, seiner eigenen helleuchtenden Leidenschaft zu färben — einer Leidenschaft, welche immer auf dem Herd seiner Zyklopenschmiede und oft in dem Wärmegrade brennt, in dem das Rot des Eisens wie vor Schrecken erblaßt und in Weißglut übergeht.

Berlioz ist in der Wahl seiner Sujets keineswegs einseitig gewesen. Die zwei erstgenannten Partituren, welche sich wie zwei mit wunderbaren Skulpturen geschmückte Giebel eines Tempels über seine anderen Werke erheben, gehören zur Kirchenmusik, zwei andere schließen sich in symphonischer Form an Dramen von Shakespeare und Goethe an; doch dürfte die hier gewählte Form mehr ein durch die schreiende Ungerechtigkeit, welche ihm nach dem „Cellini" den Weg der Bühne versperrte, erzwungener Ausweg sein. „Harold" und die „Sinfonie fantastique" sind als Dichtungen denen Byrons, Senancours, Jean Pauls verwandt. Es sind psychologische Gebilde, wie sie diese Dichter, jeder in der ihm eigenen Ausdrucksweise, hätten schaffen können.

Gegenüber dieser Vielseitigkeit des Schaffens muß der Vorwurf, Berlioz habe die Hilfsquellen seiner Erfindungsgabe für großartige Kombinationen und Effekte mißbraucht und launenhaft auf Stoffe schlechten Geschmacks verschwendet, verstummen. Ihm gegenüber wiederholen wir, daß die kräftige Schilderung der Orgie im „Harold" vom poetischen und philosophischen Gesichtspunkte aus vollkommen gerechtfertigt ist, ja daß sogar der im ersten Moment so unhaltbar scheinende Opiumtraum in der „Sinfonie fantastique", diese Extravaganz der Phantasie, eine Art von Berechtigung hat.

Nachdem wir in dem Bisherigen Meisterwerke, deren großartige Konturen noch lange ihre verlängerten Schatten auf die Nachwelt werfen werden, aufgezählt und den prinzipiellen Vorwurf gegen ihre zu große Ausbreitung zurückgewiesen haben, möchten wir noch untersuchen, ob viele unter ihnen sind, deren schon bekannter Stoff eine breiteste Ausdehnung der Formen nicht nur zuläßt, sondern sogar bedingt — wobei es sich, wie bei allen Kunstwerken, wesentlich nur darum handelt, die harmonische Proportion zu gewinnen und festzuhalten, was Berlioz mit einer Meisterschaft, die sich nicht wegdemonstrieren läßt, vollbracht hat.

Kann wohl ein „Requiem", ein „Tedeum", eine „Apotheose" in zu großartigen Verhältnissen angelegt werden? Können wir uns überhaupt etwas Erschütternderes denken als den Anblick von zusammenstürzenden Welten, von plötzlich erweckten Toten, erweckt, um durch den Gott der Gnade und Gerechtigkeit gerichtet zu werden? Sollten etwa die Myriaden der Geister und Wesen, welche in weitem, unendlichem Raum zerstreut in einem einzigen Hymnus den Schöpfer und Lenker des Welttalls anbeten, oder sollte ein großes Volk, versammelt, um seine Helden zu feiern, um ihr Blut mit seinen Tränen zu segnen, um ihren Tod durch Wiedererhebung zu weihen, nur eine einfache Quartettbegleitung erheischen?

Inwiefern können solche von Berlioz entworfene Bilder in Anbetracht ihres Vorwurfs übertrieben erscheinen? Begegnen wir nicht in allen seinen Kompositionen ebenso einer Menge von Stücken voll Lieblichkeit, Grazie, majestätischer Ruhe? Kann sich der „Chor

der Seelen im Fegefeuer“ des „Requiem“ mit seiner immer größer werdenden Sanftheit des Ausdrucks nicht neben den erhabenen Gesang Dantes stellen, in welchem dieser auf einem strahlenden Meer, mit einem Engel als Piloten, zu dem Ort der Sühne hinschifft und voll Andacht die Stimmen der Hoffnung belauscht? Ist nicht das „Tibi omnes angeli“ im „Tedeum“ von jener warmen und tiefen Sammlung erfüllt, welche, sollte plötzlich der Höchste den Glanz seines Antlitzes vernichtend und belebend leuchten lassen, die ganze Natur ergreifen würde, so daß vor Staunen die Gestirne in ihrem Lauf stillständen, die Wasser und Flammen unbeweglich würden, die Pflanzen erbeben und sich zur Erde beugen, Vögel und wilde Tiere zugleich verstummen, die Menschen geblendet und erschüttert, die Seraphim entzückt niederknien müßten?

Welche Schilderung der Liebe, ihres Schmachtens und Sehnens, ihres verzehrenden Verlangens und ihrer holden Träume, ihres seligen Verzeihens und ihrer zarten Segnungen, ihrer wonnevollen Leiden und überströmenden Tränen! Was läßt sich mit dem Adagio vergleichen, in dem Romeo die Einsamkeit sucht, um Julias Bild zu umfassen? Wo ist das keusche Erblühen eines von Liebe ergriffenen Herzens, das auf jenem leise murmelnden Hauche sich wiegt, in welchem die Höhen einer zauberischen Landschaft, ihre duftenden Blumen und ihr umhüllendes Laubwerk in sanften und zarten Wellen gleich bräutlichen Küssen baden, rührender und schöner wiedergegeben, als in der „Scène aux champs“ der „Sinfonie fantastique“?

Gibt es unter den Wundern der Miniaturkunst etwas Anmutigeres, Durchsichtigeres, Farbenschimmernderes, als das wie aus Wolkenduft gewebte Fahrzeug der „Fee Mab“, worin Berlioz Shakespeare den Rang abläuft und bis zu der Stätte hinschwebt, wo Faust von jenen luftigen Sylphen in Schlummer gewiegt ist, die, unter den Strahlen des Mondes entsprossen, aus kristallenen Tropfen der Nacht geformt, in unendlichen Spiralen wirbeln? Dort entfalten diese tönenden Atome in infinitesimalen Verhältnissen alle weiblichen Reize der Wellenlinie, der Glut und Zurückhaltung, des verheißenden Blicks und der zierlichen Neckerei, des strahlenden Lächelns und der kadenzierten Schritte, der melodischen

Gesänge, der honigsüßen Laute und die unaussprechliche Magie der Bewegungen und Akzente, welche purpurne, von Liebeswehen beklommene Tröpfchen elektrisch belebt in unsere Sinne träufeln! Wie reich ist nicht „Cellini" an Musikstücken von so auserlesenster Feinheit, daß man sie mit der kunstvollsten Filigranarbeit oder den gleich dem Schatten eines Schattens auf nielliertes Silber gehauchten Arabesken vergleichen möchte! Von welch pikanter und origineller Lebendigkeit ist nicht das meisterhafte Trio des ersten Aktes! Wie hochkomisch die Arie des feigen prahlhansigen Fieramosca und die Marionettenszene, dieses von Lustigkeit, Ironie, Verve und Poesie durchwürzte Meisterwerk, dem ähnliches nur bei einigen Stellen des großen Molière zu finden ist!

Wenn der Katalog der Berliozschen Werke eine exklusive Vorliebe für die harten, grell lodernden Farben der Orgie und des Hexensabbats aufwiese, wenn Gesänge, wie die „Captive" von Hugo, der „Fischer" von Goethe, Profile, wie die Gretchens und Julias nicht von seiner Hand so innig gezeichnet worden wären, dann könnten wir vielleicht den Einwurf, welcher dem Wesen seiner Phantasie so häufig gemacht wird, einigermaßen gerechtfertigt finden. So aber erscheint es uns fast überflüssig, noch daran zu erinnern, daß jeder Künstler notwendig unter dem Einfluß seiner Zeit steht, und daß Berlioz' Jugend mitten in die Periode des romantischen Fiebers fällt, welches Frankreich aus der deutschen und englischen Literatur gesogen hatte, indem es bald aus Byron, bald aus Hoffmann, bald aus Bürger, bald aus Radcliffe jene Szenen der Zerrissenheit und des Schauderns, jene verzweifelten und furchtbaren Charaktere, jene Neigung für Gespenster und verlassene Schlösser, jene Schilderungen ausschweifender Leidenschaften, unversöhnlichen Hasses, diabolischer Liebe, reueloser Gewissensbisse, Flüche und Verwünschungen entlehnte. Erwägt man, daß damals alle mehr oder weniger von dieser epidemischen Krankheit ergriffen waren, so wird man sogar noch zugestehen müssen, daß Berlioz nicht zu denen gehört, die ausschließlich und systematisch diese Richtung verfolgten. Es wurde ihm nur schwerer als anderen Zelebritäten, Gnade in den Augen der Kritik zu finden, weil die Instrumentalmusik nicht die

Milderungs-, Vorbereitungs- und Ergänzungsmittel besitzt, welche auf anderen Gebieten der Kunst denselben Mängeln und Schwächen größere Schonung sichern, und es immer gewagt bleiben wird, extreme Situationen selbst denen, die begierig sind, den heftigsten Krampf der Leidenschaft und die äußerste Steigerung sinnlicher Lust vorgestellt zu sehen, ohne Anwendung einer konventionellen Perspektive zu schildern und ohne in allmählichen Wendungen den Geist in jene Spannung zu versetzen, in welcher er Eindrücke freudig aufnimmt, die ihn im normalen Zustande verletzen und peinlich berühren müssen.

Das Orchester besitzt nicht den Zauber, der auf der Szene den größten Unwahrscheinlichkeiten einen Reiz verleiht, welcher selbst die Besonnensten mit jener Kette umwindet, die sich von Zuschauer zu Zuschauer wie ein elektrischer Strom fortpflanzt; ebensowenig teilt es mit dem gelesenen Buche den Vorteil, daß es seine Bilder dem einsamen, ganz und ungestört der Lektüre hingegebenen Leser langsam enthüllt, daß er sich in ihr Kolorit einleben, nach eigener Neigung mäßigen oder erhöhen kann. Infolgedessen befindet es sich in Momenten, welche die Stimmung anregen sollen, die von den Phantasmagorien rasender Leidenschaften auf anderen Gebieten mit so mancherlei begünstigenden Hilfsmitteln hervorgerufen werden, in der unvorteilhaftesten Lage.

Wie aber auch immer Berlioz' Muse gestimmt sein möge, herb oder mild, verzweifelnd oder lächelnd, fromm oder phantastisch: überall, in der Kirche, im Theater, im Konzert, tritt sein Genius als eine der gewaltigsten Erscheinungen dieses Jahrhunderts vor uns hin, als eine Erscheinung, welcher wir alle, die wir durch Stellung, Beruf, Wahl und Überzeugung der Kunst angehören, mit Achtung, mit Bewunderung unsere Huldigung darzubringen haben.

Robert Schumann.

I.

Einem Autor, wie Schumann, eine erschöpfende ästhetische Darstellung zu widmen, würde mehr als einige Seiten, würde den Raum eines ganzen Buches erfordern. Ein solches zu schreiben, liegt nicht in unserer heutigen Aufgabe, und wir müssen darauf verzichten, die ganze Wichtigkeit einer Künstlerlaufbahn, die ganze Bedeutung eines Namens, welcher unter den angesehensten unserer Zeit einen so gesicherten Rang einnimmt, darzulegen.

Das ununterbrochene Interesse, mit welchem wir dem Lauf dieses am Horizont der Gegenwart so hervorragenden Planeten vom Anfange seines Erscheinens an bis heute gefolgt sind, würde es uns vielleicht mehr als anderen ermöglichen, die verschiedenen Phasen seiner Entwickelung mit jener Genauigkeit schildern zu können, wie sie den Erzählungen von Tatsachen eigen ist, die sich dem Gedächtnis fest eingeprägt haben, so daß wir hoffen dürften, diesem fruchtbaren, aufstrebenden und mit edlem Feuer erfüllten Geist, welcher sich ebenso sehr dem eigenen Ideal hingab, als er von dem Drange beseelt war, es in seinen Werken zum verständlichen Ausdruck zu bringen, die volle Würdigung angedeihen zu lassen. Sicherlich — wir würden es uns zur Ehre und Pflicht rechnen, ihm ohne Zögern den ungeschmälerten Tribut zu zollen, welchen er von dem erwarten darf, der zu seinen ersten Bewunderern und aufrichtigen Freunden gehört hat, der von dem ersten Augenblick an die hohe Stellung erkannte, die ihm unter jenen Künstlern werden müsse, welche sich in der Geschichte ihrer Zeiten als Repräsentanten eines besonderen Typus, einer obwohl mit dem Geist des Fortschritts und der allgemeinen Kunstentwickelung ihrer Zeit übereinstimmenden, doch individuellen Richtung auszeichnen. Wir glauben jedoch, daß der Moment noch nicht gekommen ist, in welchem wir den ganzen Umfang seiner Erscheinung übersehen und sagen dürften: „Seht, das hat er gewollt, erstrebt, versucht — das hat er erreicht, ge-

leistet. Hier hat er den Weg zu seinem Ziel nicht ganz zurückgelegt, hier hat er das Ziel umgangen."

Erst wenn die neuesten Werke des Meisters veröffentlicht sind, werden sich die wesentlichen Punkte seines Schaffens feststellen lassen. Als Erzeugnisse seines späteren Stils, sowie der Form nach, für die er sich schließlich entschied, gehören sie, je nachdem sie sich den Prinzipien wieder nähern, von welchen er in der Glut der Jugend sich entfernt hatte oder im Gegenteil ein beharrliches Fortschreiten auf dem damals gewählten Pfade bezeichnen, nicht zu den weniger interessanten seines Katalogs. Seien sie nun Blüten aus jenem sonnigen Lenze, seien sie Früchte herbstlicher Tage: ihre genaue Kenntnis seines Gesamtschaffens ist unerläßlich, namentlich wenn der Ursache und Wirkung der charakteristischsten Momente seines Künstlerlebens gewissenhaft nachgespürt werden soll, was um so weniger unterlassen werden kann, als schon die seiner jüngeren wie seiner reiferen Zeit angehörenden edierten Werke trotz aller Identität des Gefühlsinhaltes einen großen Unterschied in der Ausdrucksweise kundgeben.

Die Frage, ob Schumanns erstes oder späteres Verfahren das glücklichere und gelungenere sei, wird alsdann eine lehrreiche Aufgabe zur Lösung bieten. Ihre Beantwortung wird es ermöglichen, aus diesem einen so bedeutenden Beispiel die verschiedensten Konsequenzen zu ziehen — Konsequenzen, welche die Veranlassung werden dürften, einige der wichtigsten Lebensfragen unserer Kunst zu erörtern. Hierzu aber bedarf es vor allem der Veröffentlichung jener Manuskripte, welche teils nur durch Aufführungen bekannt, teils noch zu gewärtigen sind. Solange Schumanns Wirken noch nicht nach allen Richtungen hin in seiner Totalität übersehen werden kann, ist ein verständiges, mit Bewunderung und Interesse verbundenes Warten einem vorschnellen Urteil vorzuziehen. Bei einem solchen Ausnahmsgeist wie Schumann, dessen Forschen und Streben ein so großes Ziel verfolgte, ist es nur von Nutzen, seine Entwickelung zum Gegenstand fortgesetzter Studien zu machen. Wir sind zu oft Zeugen des entmutigenden Schauspiels schnellfertiger Analyse und unreifer Kritik gewesen, die nach oberflächlichem Aufnehmen und eiligem

Kategorisieren eines Gegenstandes denselben erschöpft zu haben glaubten, ohne weiter zu bedenken: ob er auch in die Reihe, welcher man ihn einfügte, und der er anscheinend vielleicht auch auf kurze Zeit einzureihen war, wirklich gehörte oder nicht — wir sind zu oft Zeuge dieses Schauspiels gewesen, um nicht befürchten zu müssen, denselben Fehler zu begehen, wenn wir einen Komponisten beurteilen, der nach unserer Ansicht weit eher nach dem Charakter und der Richtung seines Talentes, als nach der höheren oder geringeren Vollendung einzelner seiner Werke zu messen ist.

Es gibt Autoren, deren Schriften und Arbeiten sich einzeln, gleichsam gesondert voneinander, betrachten lassen, weil jede von ihnen ein bestimmtes Ganzes bildet, das, abgeschlossen in sich, eine nur ihm eigene Konstruktion besitzt, und dessen Einzelwert im Vergleich mit anderen ihm ähnlichen festgestellt werden kann. Infolgedessen kann jedes besondere Werk dieser Art eine Schätzung beanspruchen, auf welche die Beurteilung anderer Werke desselben Autors weiter keinen Einfluß ausübt. Es wird zwar niemand weder Goethes Vollkommenheit aus einem seiner Romane, noch Schillers Größe durch die Besprechung einer seiner Tragödien darlegen wollen, man wird Victor Hugo so wenig nur nach seinen lyrischen Dichtungen, wie Lamartine nach seinen historischen Schriften beurteilen oder Mozart ausschließlich in seinen dramatischen, Beethoven nur in seinen symphonischen Werken zu umfassen glauben. Der Eindruck aber, den ein Drama Goethes oder Hugos hervorruft, kann der richtige sein, ohne daß wir mit den übrigen Schöpfungen dieser Dichter vertraut sein müßten. „Faust" hilft uns keineswegs zum innigeren Verständnis der „Wahlverwandtschaften", die „Méditations poétiques" geben keine Anhaltepunkte für „l'Histoire des Girondins", „Figaros Hochzeit" steht in keiner Beziehung zum „Requiem". Nur Vielseitigkeit und Fülle der Begabung und Fähigkeit bewundert man an den Verfassern dieser in Erfindung und Form so verschiedenen Werke, besonders wenn man bedenkt, daß sie einem und demselben Geiste entsprungen sind.

In diesem Reichtum der Begabung gleichen sich jedoch nicht alle Poeten. Wer zum Beispiel könnte den Gedanken erfassen,

dem Rousseau beständig folgte, der ihn beherrschte, der sein geheimes Ideal, das tiefe Grundprinzip seines Schaffens war, wenn er nur Fragmente und nicht alle seine Schriften gelesen, sich nicht in sie eingelebt und sie nicht durchdacht hätte? Die „Nouvelle Héloïse", sowie den „Contrat social" und die „Confessions" wird niemand gänzlich verstehen, der „Émile" oder den „Discours sur l'inégalité des conditions" oder die „Promenades d'un solitaire" nicht kennt. Und ist es nicht mit Byron ebenso? Wird uns nicht „Manfred" inniger ergreifen, wenn wir den „Kain" gelesen? Wird Mariannas und Myrrhas Wesen uns nicht vertrauter, nachdem wir Adahs Herz kennen gelernt haben? Werden wir in Aurora Räbys Verständnis nicht tiefer eindringen, wenn wir Angiolina gesehen? nicht für Laras Klage mitfühlender, wenn wir Harolds Worten gelauscht?

Und rührt nicht diese Verschiedenheit von einem entgegengesetzten Verfahren der Poeten her? Während die einen die Wirklichkeit zu verschönern, die Prosa des Lebens auf ihren verschiedensten Wegen zu veredeln, ein vielgestaltiges Ideal in wechselnde Formen zu gießen suchen, versenken sich andere gänzlich in die Betrachtung eines einzigen, unter den verschiedensten Formen sich immer gleichbleibenden Typus, welcher, so viel auch immerhin Abwechselung in dem melodischen Element — dem Sujet — und in dem rhythmischen — der Handlung — herrschen mag, sich dennoch, unwesentliche Veränderungen der Namen und Proportionen abgerechnet, kaum aus derselben Sphäre des Gefühls, von demselben Stil entfernt und allem denselben Charakter, dieselbe Seele, denselben Körper und dasselbe Leben verleiht.

Man gedenke noch Jean Pauls. Vorausgesetzt, man habe sich nicht durch wiederholtes Lesen seiner Werke das Besondere seiner Faktur zu eigen gemacht: würde nicht das Urteil selbst über die geringste seiner Romandichtungen ein unsicheres bleiben? würde nicht jede nach dem ersten Eindruck ausgesprochene Ansicht zu ärgerlichen Irrtümern führen? und würde es möglich sein, dem in seine besondere Art und Weise nicht Eingeweihten einen Einblick in diese zu erschließen, ihm die Intentionen des Dichters, den inneren Sinn seiner Erzählungen, den relativen Wert seiner

Formen, die Motive, welche die Wahl seines Stoffes bestimmten, deutlich zu machen? Um alles Leidenschaftliche, Satirische, Phantastische, alle Zartheit, alle Sentimentalität und prickelnde Ironie selbst der kürzesten Aphorismen Jean Pauls ganz zu verstehen, muß man ihn ganz oder größtenteils kennen.

Insbesondere muß dem Leser die eigentümliche Sprache, die er sich geschaffen, und in welcher fortwährend das Substantiv zur Metapher, das Zeitwort zum seufzenden Hauch, das Adjektiv zum Bilde wird und sich der ganze Satz in ein Kaleidoskop zu verwandeln scheint, geläufig sein. Wenn wir irgend dazu gelangen sollen, die seine Schriften bevölkernden hundertköpfigen und hundertarmigen, der Hydra und dem Briareus ähnelnden Bilder auf einfache Gedanken zu reduzieren — auf Gedanken, welche, so hoch sie empor, so tief sie hinab steigen, ob sie auf einem zarten oder einem trotzigen Kinde des Boreas, ob auf weichen Lüften oder auf dem Rücken des Sturmwindes heranwehen oder brausen, doch stets von einer direkten Abkommenschaft vom gesunden Menschenverstande zeugen: muß unsere Einbildungskraft sich auf das geschmeidigste in seine Ausdrucksweise fügen, seine Intentionen im voraus empfinden, ja — wenn wir es so nennen dürfen — sattelfest auf seinem Pegasus sein. Solange wir seinen Genius nicht im ganzen geschaut, ihn nicht von Kopf zu Fuß gemessen und uns nicht auf seinen Standpunkt, außerhalb dessen die Konturen seines Pinsels ein rätselhaftes Durcheinander von labyrinthisch sich kreuzenden Linien bleiben, gestellt haben, ist es schwer, wo nicht unmöglich, auch nur ein einzelnes seiner Werke zu genießen.

Auch Schumanns Muse hieße es in einer unvollkommenen Beleuchtung zeigen, wollte man einzelnes betrachten, ohne zugleich der Stellung Rechnung zu tragen, die es in der Gesamtheit seiner Werke einnimmt. Bei ihm ist das Einzelwerk weniger aus dem Bedürfnis hervorgegangen, den Gegenstand als solchen zu formen, zu meißeln, zu malen, zu schildern, sondern vielmehr aus der Gelegenheit seine eigenen Gefühle und Gedanken durch den zu behandelnden Stoff ausdrücken zu können. Infolgedessen läßt sich nur durch das Vergleichen seiner verschiedenen Kompositionen erkennen, was er durch die gewählte Ausdrucksweise

und Form hat ausdrücken wollen, wodurch man schließlich der Idee des Einzelwerks habhaft werden und die Ausdehnung seines Gefühlsinhalts ermessen kann.

Die vorliegenden Werke des Meisters, die an Zahl den Leistungen unserer größten und fleißigsten Komponisten gleichkommen, dürften schon jetzt zu einer präzis gefaßten Meinung berechtigen, um so mehr, da dieser Meister ein Künstler ist, der in gerader Linie, und viel unmittelbarer als Mendelssohn, aus Beethoven hervorgegangen ist. Mit dem vollsten Bewußtsein hat er dessen tiefen Ernst in sich aufgenommen und gleich einem zu verantwortenden Erbe fortgebildet, als ein Künstler, der den noch nicht genügend anerkannten Anspruch erheben darf, mit Beethoven als Führer der die Charakteristik vertretenden Bewegung sowohl, als auch als Urheber des Impulses betrachtet zu werden, welcher während der beiden letzten Dezennien die deutsche Musik so kräftig vorwärts trieb, ja, der unbedingt zu jenen bevorzugtesten Geistern gehört, denen die Natur jene Flamme eingehaucht hat, die in den von ihr durchloderten Werken von keinem Zeitenstrom ausgelöscht werden kann, sondern den Ruhm des Autors schützend, die Früchte seines Genies verewigend, beide umleuchten wird. Trotzdem müßte es als ein Mangel an Gerechtigkeit und Rücksicht gegenüber den von ihm der Kunst geleisteten Diensten betrachtet werden, wenn wir der Zeit, welche uns das Ensemble der schöpferischen Tätigkeit Schumanns vervollständigen wird, vorgreifen und schon in dem gegenwärtigen Moment ein resümierendes Wort über sie aussprechen wollten. Ein solches kann erst eine Berechtigung haben, wenn sich sein Gesamtwirken übersichtlich gruppieren läßt, nicht aber jetzt, wo mehrere seiner Werke, die — wie wir bereits angedeutet — zweifellos in die Wage der Beurteilung das schwerste Gewicht miteinlegen werden, wie beispielsweise sein „Faust“, noch nicht veröffentlicht sind.

Da wir in seinen Schöpfungen vor allem den Autor selbst zu suchen haben, so dürfen wir, um überall sein Ideal erkennen zu können, auch keines der wesentlichen Glieder des Ganzen entbehren. Ermangelt auch keines seiner Werke des Schönen, so entzieht dieses sich doch hin und wieder unserem Blicke. Bald scheint

es versteckt unter der Hülle einer symmetrischen Regelmäßigkeit, welche nicht mit der glühenden, sich innerlich verzehrenden Begeisterung des dargelegten Gefühls übereinstimmt und darum einem Anflug von Affektionen nicht unähnlich ist, bald scheint es auf rauhen Felspfaden der Harmonie verloren gegangen, die von dicht wuchernden Schlingpflanzen einer sie schillernd umwindenden Ornamentation bedeckt sind, die wir fast „symbolisch" nennen möchten, so daß beide, weil sie im Widerspruch mit der formalistischen Strenge zu stehen scheinen, die der Komponist bei ihrer Anwendung hervortreten läßt, den einen verwirren, den anderen unangenehm berühren. Wir überlassen es also der Zeit, alle Nebel des Zweifels zu lichten und das in diesen Werken lebende instinktive Streben und bewußte Wollen immer heller und klarer erkennen zu lassen, denen Schumann mit so regem Gewissen, mit so tiefer Verehrung seiner Kunst, mit so edlem Ehrgeiz und reinem Eifer, mit so unbedingter Hingebung und entschiedenem Ablehnen eines jeden unwürdigen Beifalls folgte.

Ehe sich darüber sprechen läßt: was seinem Streben zu erreichen vergönnt war, was aus seiner Art und Weise für die Kunst im großen und ganzen Ersprießliches, für ihn selbst vielleicht Nachteiliges erwuchs, was davon ein von der Kunst anzueignender Fortschritt, was eine Form zu nennen ist, die wohl seinem persönlichem poetischen Bedürfnis entsprach und ihm selbst diente, welche aber weiterzubilden überflüssig und ungünstig sein würde, sind auch noch die Resultate des auf seine jüngere Zeitgenossenschaft ausgeübten Einflusses — die Früchte dieses starken Baumes — abzuwarten. Dann erst wird es möglich werden zu entscheiden, ob das, was man den „geheimen Gedanken Schumanns" nennen möchte, nämlich die klassischen Formen mit Romantik zu durchdringen oder, wenn man will: den romantischen Geist in klassische Kreise zu bannen, von ihm verwirklicht wurde, ob er überhaupt zu verwirklichen war, ob er noch zu verwirklichen ist — Punkte, welche leicht zu Streitfragen und Kunstspaltungen, wie einst auf einem anderen Kunstgebiet werden könnten, wo man diskutierte: ob sich der Reiz des Unvorbereiteten, des Wilden und Natürlichen, wie er die englischen

Parkanlagen charakterisiert, auch auf einen Garten übertragen lasse, der zugleich weder die majestätische Symmetrie, noch die vornehmen Alleen entbehren sollte, wie sie Le Nôtre entworfen.

Hinsichtlich dieser Polemik stellte die Zeit fest, daß weder die Gärten des letzteren noch der englische Park ohne Kunst geschaffen sind, daß beide nicht außerhalb der Bedingungen der Kunst als solcher stehen und beide für ihre Anlagen erfinderisches Genie, geschickte Kombination, poetischen Sinn verlangen. Beide rufen in uns bald Überraschung und Bewunderung über eine großartige Fernsicht, eine bezaubernde Perspektive, bald jene sanften, umschleierten, heimlichen Eindrücke hervor, die unsere Seele vertraulich berühren und zu inniger Hingabe gleichsam auffordern; beide üben auf uns jenen anmutigen Reiz aus, welcher über dem Liebenswürdigen das Erhabene vergessen macht. Diese Stimmungen jedoch werden durch so verschiedene Mittel erreicht, und es ist so wenig Ähnlichkeit zwischen dem zur Wolke aufzischenden Wasserstrahl und den phantastischen Umrissen der den Lauf dreier Jahrhunderte überlebenden Eiche, zwischen den geradlinigen gestutzten Hecken und den sich schlängelnden Waldpfaden, zwischen Muschelgrotten und dem leise im Schatten hinmurmelnden Bache, daß der Versuch, beide zu verbinden, so viel heißen würde, als ihre oft analogen Wirkungen zu zerstören.

Wie könnte man Schumann gegenüber verkennen, daß er, anstatt zu suchen, zu wagen, zu erobern, zu erfinden, vielmehr dahin strebte, seinen durchaus romantischen, zwischen Freud' und Leid schwebenden Sinn, seinen in seinem Innern oft dumpfe, trübe Tonalitäten annehmenden Hang zum Bizarren und Phantastischen mit der klassischen Form in Einklang zu bringen, während sich gerade diese Form mit ihrer Klarheit und Regelmäßigkeit seinen eigentümlichen Stimmungen entzog! Trotzdem suchte, wagte, erfand er, wenn auch weniger in freier Selbstbestimmung, als aus fatalistischem Zwang. Denn der echte Künstler wird durch die innerste Notwendigkeit dahin getrieben, seine Form nach den Konturen seines Gefühls zu modeln, sie mit dessen erheiternden oder verdüsternden Farben zu durchdringen und mit der Stimmhöhe seiner inneren Saiten in Einklang zu bringen. So tat er es —

aber unfreiwillig, gleichsam unter dem Joch seines Dämons und zu seinem eigenen Verdruß. Er tat es, weil er die alten Schläuche noch geeignet hielt für seinen jungen Wein, weil er glaubte, daß moderne Seelenzustände sich in traditionellen Formen darstellen lassen, während diese doch einem gänzlich unähnlichen Gefühlsinhalt ihre Entstehung verdanken.

In diesem Kampf mit sich selbst muß er viel gelitten haben. Auf seinen schönsten Blättern lassen sich Blutspuren, wie aus einer weitklaffenden Wunde, nachweisen. An manchen Stellen hört man ihn gleichsam im Zank mit seinem Genius, dem er den alten Ahnenharnisch umschnallen will, trotzdem er diesem nicht paßt und seine Bewegungen hindert, und er, trotz seiner Zusammenschnürung, eine Haltung und einen Gang behauptet, wie sie keinem der Ahnen, für welche die Rüstung geschmiedet wurde, und denen sie meisterhaft stand, zu eigen war.

Das Verschmelzen diametral auseinandergehaltener Ideen, Anschauungen, Richtungen und Formen ist mehr als einmal der harmonische Traum schöner Seelen und Geister gewesen. In ihrer Kraft, die geheime Verwandtschaft oft gänzlich entgegengesetzter Überzeugungen herauszufühlen, schöpften sie aus dem Besten, was zwei getrennte Lager zu ihrem Vorteile geltend zu machen wußten, die Hoffnung, dieses Beste vereinigen zu können. Dabei aber abstrahierten sie von einigen unversöhnlichen Dualismen und übersahen, daß eine Vereinigung nur zu einem schwer, wenn überhaupt haltbaren juste milieu, zu einer eklektischen Mischung führen konnte, welche beide Teile unbefriedigt lassen mußte.

Eines jedoch läßt sich schon jetzt, abgesehen von jedem zukünftigen und dem rein-musikalischen Standpunkt angehörenden Urteil, über die Werke Schumanns feststellen: daß er nämlich nach zwei Richtungen hin sich hinreichend Verdienste erworben hat, um seinen Namen für immer den Kunstannalen einzuverleiben.

Einerseits erweiterte er den von Beethoven eröffneten Weg, andererseits gab er einem bis dahin von Musikern nur zu selten betretenen eine feste Richtung. Für die schönen Wissenschaften ebenso wie künstlerisch begabt und durchgebildet, erreichte er hier

solche Verdienste, daß zu ihrer Beurteilung jede Berechtigung vorliegt. Schumann war es, welcher die Notwendigkeit eines näheren Anschlusses der Musik im allgemeinen und der reinen Instrumentalmusik insbesondere an Poesie und Literatur klar in seinem Geiste erkannte, so wie sie schon Beethoven, wenn auch nur im dunklen Drang des Genius, gefühlt hatte, als er den „Egmont" komponierte und einigen seiner Instrumentalwerke bestimmte gegenständliche Namen oder Überschriften gab. Desgleichen hat Schumann die Literatur der Musik näher gebracht, indem er ipso facto bewies, daß man zu gleicher Zeit ein bedeutender Musiker und doch auch ein gewiegter Schriftsteller sein könne.

Als er den geeigneten Moment einer innigen Verbindung zwischen Musik und Literatur — den beiden Formen des Gefühls und des Gedankens — erkannt hatte, griff er zur Feder, um mit Sachkenntnis zugleich von der Poesie und von der Musik, dieser höchsten Poesie, die man bis jetzt mit einer solchen Trockenheit behandelt hatte, wie unter den Wissenschaften höchstens die Mathematik behandelt worden ist, zu reden, und näherte sie teils durch den poetischen Zug, welchen er seinen kritischen Arbeiten einwob, teils durch den feinen Takt, mit welchem er die der Musik und insbesondere der Instrumentalmusik als Kanevas zu dienen bestimmten poetischen Stoffe wählte, um ein Bedeutendes den anderen Künsten.

Nach unserer Ansicht ist ein richtiges Urteil über Schumanns Musik weder zu bilden noch zu formulieren. Ihre Vorzüge, sowie ihre mehr sich fühlbar machenden als nachzuweisenden Mängel können kaum einem verständigen Examen unterzogen werden, wenn nicht zuvor die doppelte Tragweite seines öffentlichen Auftretens und seines auf die Kunst ausgeübten Einflusses, wenn nicht er selbst als produzierender Künstler und fühlender und begeisterter Mensch, sowie als denkender Schriftsteller und wissenschaftlich gebildeter Geist erkannt ist. Musik und Literatur waren Hunderte von Jahren hindurch wie durch eine Mauer getrennt, und die auf ihren beiden Seiten Wohnenden schienen sich nur dem Namen nach zu kennen. Kamen sie einmal in Kontakt, so

erschienen sie dann wie Pyramus und Thisbe — sie schauten und berührten sich heimlich nur durch die Spalten und klaffenden Risse der Steine, welche sich zwischen ihnen auftürmten.

Schumann war Eingeborener in beiden Ländern und eröffnete den Bewohnern der getrennten Regionen eine Bresche, durch welche mindestens einzelne Vermittler gegenseitiger Interessen hindurchdringen konnten — ein Vorgehen, dessen Folgen so beträchtlich zu werden versprechen, daß sie sich augenblicklich noch nicht so ganz berechnen, wohl aber wahrnehmen und voraussehen lassen.

II.

Infolge dieser literarischen Bildung, welche ihm eine ebenso einsichtsvolle Kritik in Sachen der Poesie und Prosa als der Harmonie und des Kontrapunktes verlieh, übte Schumann eine doppelte Wirksamkeit auf die musikalische Kunst aus.

Wir haben hier nicht zu entscheiden, welcher von beiden Tätigkeiten die größere Tragweite zuerkannt werden muß: ob seinem Talent, zwei Sprachen — die des Wortes und die der Töne — in gleicher Reinheit, wenn nicht Intensität zu sprechen, oder den gelungenen Beispielen, welche er von den Bedingungen lieferte, die einer Verbindung großer und schöner Poesie mit großer und schöner Musik zustatten kommen.

Dennoch steht das erstere Verdienst im Vordergrunde. Gute Studien, ein feiner Unterscheidungssinn, prüfender Geschmack und geübter Takt können genügen, um die Koinzidenzpunkte zweier Künste aufzufinden, welche zu einer Vereinigung und Verdoppelung ihrer Kräfte geeignet sind, und sie nicht durch Kampf und Rivalität paralysieren, wie es im Fall eines ungeschickten, plumpen Zusammenkittens geschieht. In der Art aber, wie Schumann den Kritiker und Künstler in sich vereinigte, erprobte er eine zwiefache Kraft des Schaffens. Nicht zufrieden, seine Gedanken in dürren Worten auszusprechen, erfüllte er die Aufgabe, welche er dem Kritiker mit den Worten stellt:

„Wir gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das

anregende Original hervorbringt[1]." — „In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück mehr beitragen als die Dutzend Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen."

Schumann wußte mit so viel Feinheit und Genauigkeit die durch die Kunst und ihre Manifestationen in ihm hervorgerufenen poetischen Stimmungen und gereiften Nachgedanken wiederzugeben, daß man wohl von ihm behaupten kann: seine reiche und graziöse Einbildungskraft spiegle sich ebenso vollständig in den Blättern ab, die er dem Leser, als in denen, die er dem Spieler vorlegt. So wenden wir uns zuerst zu dem Schriftsteller; denn selbst wenn — wie wir nicht behaupten möchten — seine kritische Meinung geringeren Einfluß auf die Kunst seiner Zeit geübt haben sollte als die poetische Richtung seiner musikalischen Werke, so hat seine literarische Tätigkeit nichtsdestoweniger eine besondere Bedeutung für unsere Epoche und lehrt uns eine ausgezeichnete Eigenschaft dieser seltenen Individualität kennen.

Schon Carl Maria von Weber hatte den Vorteil erkannt, den es für den Musiker haben müsse, wenn er der Presse und Tageskritik nicht gänzlich fremd bleibe. Schumann bewies, wie richtig er den Stand dieser selbst heute noch von den meisten unter uns nur sehr oberflächlich behandelten Frage begriff, indem er ein Journal gründete und bald darauf selbst die Redaktion desselben übernahm. Um die Notwendigkeit der von ihm zu diesem Zweck gebrachten Opfer zu verstehen — Zeitopfer: die dem Künstler empfindlichsten, Geldopfer: die der Menge unbegreiflichsten —, müssen wir bei den Ideen verweilen, welche diesen Entschluß in ihm reiften.

Wir spenden ihm noch heute Beifall; denn die Zeit hat die von ihm aus der Vergangenheit der Kunst gezogenen Schlüsse sowie den richtigen Blick, mit welchem er unausbleibliche Veränderungen im Zustande der Künstler selbst in nächster Zukunft voraussah,

[1] „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" von Robert Schumann. Band I, S. 72.

gerechtfertigt. Physisch ist das weitestsehende Auge nicht das stärkste — geistig tritt das Gegenteil ein. Hier gewahren schwache Augen nur die Gegenstände, welche sich nicht außerhalb eines engen Gesichtskreises befinden, und nur die von der Natur vorzüglich begabten verstehen, die am Horizont der Zeiten auftauchenden Dinge zu unterscheiden und die Nebel der Zukunft und der verschwimmenden Vergangenheit zu durchdringen. Wer nun einen so fernsichtigen intellektuellen Blick mit auf die Welt bringt, läuft oft Gefahr, von den Kurz- und Schwachsichtigen, welche das allmähliche Herannahen solcher ihrem Blick noch nicht erkennbaren Objekte nicht zugeben wollen, überhört und bespöttelt zu werden. Aber was fragt der von ihrer Kurzsichtigkeit Überzeugte danach, ob sie seine Versicherungen ableugnen und seine Unternehmungen verlachen oder nicht! Er verfolgt unaufhaltsam seinen Weg, der ihn ja dem Ziel näherbringt, welches weit über dem Horizont der Menge ihm entgegenwinkt. Gewiß fehlte es Schumann, als er das Journal gründete und von da an einen scharf abgegrenzten Platz unter den denkenden Künstlern einnahm, nicht an Freunden oder Verwandten, die seine sogenannte Extravaganz beklagten. Im Jahre 1855 läßt sich bereits klarer beurteilen, daß er sich 1833 nicht getäuscht hatte.

Wir hätten gewünscht, nur in wenigen Zügen die Richtigkeit des Strebens begründen zu müssen, mit welchem Schumann zugleich die kritische und die künstlerische Laufbahn antrat; da aber von den meisten unter uns die dabei zu berührenden Fragen noch nicht in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt sind, so sei uns erlaubt, sie von zwei Gesichtspunkten aus näher zu erörtern und erstlich auf die von dem Künstler geübte Kritik in ihrer Beziehung auf das Publikum, sodann in ihrer Wirkung auf den Künstler selbst einzugehen.

Wir werden also zunächst den Nachteil nachweisen, welchen das Publikum erleidet, wenn die Kritik solchen überlassen bleibt, denen nicht einmal das Handwerksmäßige der Kunst geläufig ist[1],

[1] „. . . die Kritik wird freilich immer hintennach kommen, wenn sie nicht von produktiven Köpfen ausgeht.“ Ebendaselbst Bd. I, S. 27.

und dann von dem Nutzen reden, welcher den Künstlern für ihre intellektuelle Bildung erwächst, wenn sie selber die Kritik in die Hand nehmen.

Die Kunst ist nicht seit gestern. Gab es in den fernen Zeiten eine Kritik, die sich bis zu den Anfängen der Künste verfolgen ließe? Entsteht sie mit ihnen zugleich, blüht und verwelkt sie mit ihnen? Nützt, schadet sie der Kunst? Ist sie ein krankhafter Auswuchs, ein an der mächtigen Eiche klebendes Harz? oder ein nötiger Satellit, der dazu beiträgt, das Gleichgewicht der verschiedenen Kräfte zu erhalten? Gleicht sie dem von jedem festen Körper im Ozean des Lichtes unvermeidlich geworfenen Schatten? Ist sie der nützliche Pflug, welcher den Boden aufwirft und furcht, auf daß er fruchtbringend werde?

Alle diese Fragen lassen sich ebensogut mit Nein als mit Ja beantworten. Die Kritik hat immer bestanden. Denn nie hat sich bei irgend einem Volk die Kunst anders als in einem ihm sympathischen Sinn entwickelt, und niemals gelang es, eine Kunst von einem Boden auf den anderen zu verpflanzen und hier urplötzlich volkstümlich zu machen, ohne daß zuvor eine Vorbereitung durch Wechselbeziehungen und gegenseitige Einflüsse stattgefunden hätte. So war es vor dem Auswandern griechischer Kunst zu den Römern, vor der Hegemonie der italienischen Renaissance im kultivierten Europa, vor der Einwirkung spanischer Literatur auf die französische usw. Kein Kunstwerk, das im Widerspruch mit den nationalen Verhältnissen eines Volkes erwachsen oder ihnen ganz fremd ist, wird sich jemals bei ihm akklimatisieren; es bleibt so lange vereinzelt und ohne Widerhall, bis die Ideen und Gefühle, denen es Ausdruck verleiht, auf dem Terrain, dem es übertragen wurde, einheimisch geworden sind. Der Grieche hätte wenig Verständnis für das Monströse in sich getragen, wie es die großartige in das Weite sich verlierende Vorstellung des Unendlichen, Ewigen, Unermeßlichen der Inder in ihrer Poesie und Plastik durch eine übertriebene Vervielfältigung der Dimensionen, Verhältnisse, Ziffern und Gegenstände zum Ausdruck gebracht hat, wogegen den Ägyptern hellenische Meisterbauten wahrscheinlich wie Kartenhäuser, wie Kinderspielzeug erschienen wären. Ebensowenig wird sich

arabische Bildung dem Verständnis Buonarrottis und Raffaels nähern oder ein chinesischer Mandarin jemals Bachs Erhabenheit, Rossinis melodische Fülle und Übermut begreifen.

Doch ganz abgesehen von dieser allgemeinen Kritik, die meist nur ein unbewußter Ablehnungs- oder Aneignungsprozeß des Instinktes ist, abgesehen von der spezielleren, welche gewissen Werken eines gangbaren Stils einen besonderen Rang in der Achtung der Nation, der sie angehören, anweist, hat die neuere Zeit eine dem Anschein nach gänzlich verschiedene Kritik sich entwickeln sehen. Sie unterscheidet sich von den beiden vorerwähnten durch das wissenschaftliche Gepäck, das sie nach sich schleift, sowie durch die Kleinigkeitskrämerei ihrer mit Sezier- (manchmal wohl auch Küchen-) Messern und Mikroskopen bewerkstelligten Analysen, in welchen sie die Gesetze der vergleichenden Anatomie auf die Kunst überträgt. Die Sprache dieser Kritik besteht aus einem entsetzlichen Jargon, droht mit Rute und Peitsche, spielt den menschenfleischgierigen Popanz, und die Künstler erschrecken vor ihr, wie Lerchen vor der Vogelscheuche über dem Weizenfeld. Demungeachtet halten wir sie für ganz gleichbedeutend mit der genannten allgemeineren oder instinktiven Kritik. Um die Wahrheit des Gesagten zu erkennen, entkleide man sie nur ihrer Schreckkostüme und sehe, was für ein hohles, lebloses Ding dieser Flicklappenbündel ist, der nur so lange in Angst versetzt, als man die hierzu nötige Gespensterfurcht in sich trägt.

Heute wie immer zeigt sich das höchste Resultat der Kritik darin, daß diese oder jene Nation einer gewissen Kunstform und Kunstart den Vorzug vor anderen in Nachbarländern kultivierten Kunstformen und Kunstarten gibt, daß sie diesen oder jenen ihrer Meister und wiederum besondere Werke desselben höher schätzt als andere. Oder könnte man wohl voraussetzen, daß in unseren Zeiten das Schöne schneller erkannt, daß das Mittelmäßige entschiedener zurückgewiesen wird? daß der Haß tätiger, der Neid schädlicher, die Rivalitäten kampffähiger seien? Durchaus nicht! Im Altertum wie bei uns walteten niedere Leidenschaften. Homer mußte blind und hilflos umherirren; Sophokles wurde für wahnsinnig erklärt, als er den „Ödipus“ schrieb; Firdusi starb be-

trogen von seinem Fürsten im Elend, während ein Poëtaster, dessen Name der Verachtung der Nachwelt entging, die Gunst des Hofes genoß. Im Mittelalter wußten sich die Künstler und Dichter Italiens des Giftes und des Dolches so gut wie die Fürsten zu bedienen. Seit dem Bestehen der modernen Kritik starben Chatterton und Gilbert in Verzweiflung, darbten Corneille und Schiller, blieben Beethoven und Schubert zu ihren Lebzeiten unerkannt. Was endlich noch die durch das jetzige Regime der Kritik so vorzugsweise begünstigten Mittelmäßigkeiten betrifft, so ist es schwer, sie mit denen der Vergangenheit zu vergleichen. Denn ihren flüchtigen Erfolgen folgt schnelles Vergessen, und kaum bewahrt eine Generation der anderen die Namen derer auf, die durch tausend Seifenblasen von Modeerfolgen für einen Moment das Leuchten ewiger Sterne umnebelt hatten.

Nach allem dürfte es schwer halten, den wirklichen Unterscheidungszug zwischen einer Kritik, wie sie in Ländern herrscht, wo sie sich der Presse bemächtigt hat, und jener aufzufinden, die immer und überall vorhanden war. Das anscheinend Abweichende ihres Charakters jedoch tritt uns sofort deutlich entgegen. Früher war die Kritik eine Art umhüllenden Fluidums, ein unbestimmbarer Luftkreis, welcher, obwohl er um gewisse Personen und Dinge glänzender und durchsichtiger wurde, doch seiner Natur gemäß unfühlbar und haltlos blieb. Wie Wasser, das durch die Finger der Hand rieselt, entzog sie sich einem festen Ergreifen. Jetzt, seit sie in der Presse ein sichtbares Instrument mit greifbaren Beweisen ihrer angemaßten Macht geworden, seit sie vermittelst derselben ihre Urteile, Unsterblichkeitsdekrete und Verbannungsmanifeste in die Welt schleudert, hat sie sich zur Autorität, zum Richtamt hinaufgeschraubt. Sie hat eine Art Folterkammer errichtet, wo sie stündlich, so oft es ihr behagt, das ausersehene Opfer auf die Marterbank, auf das Prokrustesbett ausstreckt, ihm spanische Stiefel und Handschellen anlegt, es nach Belieben an langsamem Feuer röstet, es kneift, zwickt, an den Pfahl nagelt, um es zu verhöhnen, zu peitschen und zuletzt schmählich durch die Straßen zu schleifen.

Diese Vermessenheit der Kritik, dieser oft infame Mißbrauch

usurpierter Gewalt hat aber das Eigentümliche, eine eingebildete, in sich selbst ohnmächtige Tyrannei zu sein, die von jedem gebrochen und überwunden werden kann, der ihr besonnen und mutig die Stirn bietet. Sie hat das Eigentümliche, in Wirklichkeit nur die Unterwürfigen quälen zu können — das Eigentümliche, daß sich ihre Marterbänke, Scheiterhaufen und Pranger ebenso fiktiv als ihre Adelspatente und Ruhmesbelohnungen erweisen, daß, wenn man sie in der Gegenwart unbeachtet läßt, man ihrer der Nachwelt gegenüber nicht bedarf, daß ihr Köpfen und Vierteilen nur so lange einen Sinn hat, als man sich etwas daraus macht, und ihre Tortur völlig wirkungslos auf denjenigen bleibt, der sich nicht dazu hergibt, ihre Schmerzen empfinden zu wollen. Sie möchte wie ein mittelalterliches „Maleficium" wirken und ein Wachsbild des Feindes in der Absicht mißhandeln und vernichten, daß jede ihm angetane Unbill dem lebendigen Wesen, welches es vorstellt, fühlbar werde, und — oft gelingt es ihr. Solche seltsame Macht kann man über Menschen ausüben, wenn man ihre Einbildung erregt, ihre Eitelkeit kitzelt, ihre kleinlichen Leidenschaften herausfordert! Und wie schwer wird es der gesunden Vernunft, dem geraden Sinn und ehrlichen Gewissen, lauter als jene die Stimme zu erheben, um die Ungeheuer und Schimären, deren Herrschaft über uns nicht weiter geht, als wir selbst sie ihnen verleihen, in ihr Nichts zurückzuweisen! —

Derartige Folgen seiner Erfindung hatte Gutenberg nicht geahnt. So entscheidend auch der Einfluß der Buchdruckerkunst auf den Zustand der europäischen Gesellschaften und den Bildungsgrad der christlichen Zivilisation ab ovo war, so konnte sie doch nicht bei ihrem ersten Auftreten alle guten und schlimmen Folgen auf einmal entfalten und nicht auf einmal sich in alle Kanäle verzweigen, die zum Empfang ihrer Lichtströme sich öffneten. Manche Generation kam und verging, ehe alle ihre Quellen hervorbrachen, alle ihre Früchte reiften. Drei Jahrhunderte reichten kaum hin, um ihre Konsequenzen vollständig auch im Bereiche der den brennenden Fragen der Politik so fernstehenden Kunst fühlbar werden zu lassen, um die Presse auch in bezug auf sie zu einer Tatsache von so ernster Bedeutung zu machen, daß es fortan unumgänglich,

ja eine Notwendigkeit ist, ihren Ursprung und ihre Tragweite fest in das Auge zu fassen, ihre Vorteile und Gefahren aufmerksam zu betrachten, damit man sich in den Stand setzen kann, die ersteren zu benutzen, den letzteren entgegenzuwirken.

Lange Zeit lieferte Gutenbergs geheimnisvolle Maschine nur Bücher, und wenn sie später ihren Wirkungskreis auch auf periodische Blätter ausdehnte, so war es nur auf solche, die im Dienste von Regierungen und politischen Parteien standen oder auch ausschließlich zu merkantilen Zwecken verwendet wurden. Zu der Zeit aber, als diese dann plötzlich an Bedeutung gewannen und an Umfang zunahmen, waren sie einerseits zu überwiegend von politischen Ereignissen ernstester Art und andererseits zu sehr von philosophischen, wissenschaftlichen und literarischen Bestrebungen, die mit ihrem Stoffreichtum und dem Interesse für denselben eifrig rivalisierten, in Anspruch genommen, als daß im achtzehnten Jahrhundert die Kunst zu enge zwischen ihre Klammern hätte geraten sollen. Der Krieg der Gluckisten und Piccinisten verwandte allerdings Druckerschwärze genug in Angelegenheiten der Kunst. Er wurde aber mehr mit Abhandlungen, Libellen und Streitschriften geführt, als mit den regulären Truppen, deren Regimenter wir heute unter den Fahnen sich befehdender Kunstinteressen und Kunstideen kämpfen sehen.

Seit den ersten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts aber hat der dauernde Frieden eine große Majorität gebildeter Geister unter das Banner der Künste geschart und zugleich die Ausdehnung des Handels und der Industrie in einer Weise begünstigt, daß diese keinen Daumen breit Terrain, keinen gewinnbaren Groschen unberücksichtigt ließen. Wie hätte die Industrie, deren statistische Tabellen heutzutage Ziffern aufzuweisen haben, welche früheren Zeiten fabelhaft, ja unglaublich erschienen sein würden, — wie hätte sie die Ausbeute dieses herrlichen Nachwuchses von Kunstinteressen versäumen können, Interessen, die mit ihren lebhaften Eindrücken und unblutigen Kämpfen einen natürlichen Übergang zwischen den furchtbaren moralischen Erdstößen, den erschütternden Katastrophen einer nicht fernen Vergangenheit und einer Gegenwart bildeten, in welcher sich allmählich der Gene-

rationen eine solche Unempfindlichkeit der Nerven bemächtigt hat, daß sie Geschichte, hohe Ereignisse, Ruhm und Glückseligkeit nur noch in ihrem Bezug auf die Börse auffassen! Bald wußte sie die Kunstliebhaberei in einen Luxusartikel umzuschaffen und nicht allein die Aristokratie, sondern jeden Partikulier zu einem gewissen Budget von „menus plaisirs“ (Theater, Konzerten, Ausstellungen und Ankäufen von Bildern) zu nötigen, welche früher ein Privilegium gekrönter Häupter waren. Die Industrie machte sich zum Makler zwischen Publikum und Künsten, bemächtigte sich aller Werke und Repräsentanten der letzteren, ihrer echten und ihrer Schmugglerwaren, ihrer wahren und falschen Apostel, ihres ganzen Flimmer- und Flitterwerkes, und beutete dieselbe in ihrem materiellen Interesse aus. Anfangs wurde es sorgsam verkappt, später heuchlerisch geleugnet und zuletzt schamlos eingestanden; währenddessen scheute sie zur Erreichung ihres Zweckes kein Mittel der Ruhmredigkeit, der Lobposaunerei, der Unsterblichkeits- und Vergötterungsmaschinerie, kein Mittel der Verleumdung, Verfemung und Verspottung zum Zwecke der hausse und baisse eines Talentes oder eines Kunstwerkes.

Doch wollen wir der Industrie keinen Vorwurf daraus machen, daß sie ebenso, wie sie aus Fabriken, Minen und tausenderlei verschiedenen Unternehmungen ihren Gewinn zu ziehen sucht, hier auf Kosten der beweglichen Einbildung oder der Leichtgläubigkeit und Unwissenheit des Publikums lebt. Ja wir behaupten nicht einmal, daß ihre Dazwischenkunft ausschließlich nachteilig auf die Kunst gewirkt hätte. Während sie diese zu ihrer eigenen Erhaltung verbrauchte, trug sie doch auch zu ihrer allseitigen Verbreitung bei; denn es konnte kaum ausbleiben, daß nicht unter dem gesäeten Unkraut auch öfters ein gutes Korn sich hätte finden sollen. Weit davon entfernt, ihre Einmischung in die Kunstinteressen lediglich als ein an diesen begangenes Unrecht zu rügen, erkennen wir ihre Verdienste für die Belebung des Kunstgeschmakkes, desgleichen die Regsamkeit an, mit welcher sie die Kunst unter die notwendigen Bedürfnisse des gesellschaftlichen Lebens, unter die dem Reichtum auferlegten Pflichten, unter die feinsten Genüsse der Eleganz einführte. Vor allem wollen wir nicht die

Industrie anschuldigen, wenn die Künstler das: Quod licet bovi, non licet Jovi vergaßen und zu einer Teilung des Gewinnes sich herabließen, ohne zu bedenken, daß aus dieser Assoziation die Industrie ohne Unehre, die Hand des Künstlers aber nur befleckt hervorgehen konnte; denn jene wuchert nur mit dem Erkauften, zieht nur von dem hergeliehenen Kapital Zinsen, während der Künstler mit seinem Talent, seiner Begabung, seiner Begeisterung, kurz mit sich selbst das Unerkäufliche, das ihm von der Natur freigebig und preislos Geschenkte verhandelt. Wir aber sagen: „der Priester lebe vom Altar, doch esse er den Altar nicht mit".

Sobald die Industrie einmal den kunstgeschäftlichen Betrieb und zugleich die Presse an sich gebracht hatte, drängten sich Tausende zu diesem ergiebigen Fischfang, und wo nur ein Luchsauge einen Gründling ausfindig machen konnte, mußte der Gründling zappeln. Da erschienen Zeitschriften für alle Spezialitäten, für die Künste im ganzen und für jede Kunst insbesondere. Und in kurzem hatte jede Spezialität mehrere Organe, jedes mit seiner eigenen Meinung oder, um die gangbare Terminologie anzuwenden: „mit seiner Farbe".

Hier kommt ein Punkt ganz besonders in Betracht, welcher auf die in Rede stehende Frage ein eigentümliches Licht wirft: „Von wem und in welcher Weise wurden diese Zeitschriften redigiert? Fanden sich ebensoviele Schreibfähige als Lesebegierige, ebensoviele Gedankenspendende als Gedankenbedürftige?"

Bei einigen Gegenständen mochte die betreffende Ziffer in einem richtigen Verhältnis stehen. Die Politik wurde von denen besprochen, deren Beruf, Sendung oder Aufgabe es war, sich mit ihr zu beschäftigen. Mischten sich auch Unberufene ein, so blieben jene nichtsdestoweniger die geschätzteren und die am vorteilhaftesten gestellten. Ebenso verhielt es sich mit den religiösen und philosophischen Meinungen, mit Wissenschaft und Literatur, mit Handel und Industrie, mit Ackerbau, Baumpflege, Jagd, Fischfang usw. Größtenteils waren es kompetente Leute, die sich auf diesen Feldern betätigten. Gelehrte wurden von Gelehrten, Schriftsteller von Schriftstellern beurteilt. Materielle Interessen,

administrative Angelegenheiten, Fragen des Rechts, der Gesetzgebung, der Internationalität und andere, selbst wenn sie von weniger vorbereiteten Köpfen abgehandelt wurden, entbehrten dennoch niemals des reiferen und einflußreicheren Urteils Sachkundiger, welche durch Studium und Stellung, sowie durch die Gelegenheit, theoretisch bestrittene Fragen praktisch kennen zu lernen und auf diese Weise Erfahrung und Nachdenken zu vereinigen, zu entschiedenem Eingreifen fähig und berufen waren.

War es aber auch so bei den Künsten? Befanden sich unter jenen, welche sich das „Machen" oder, wie man sagt, „Erfinden" eines Renommees anzumaßen wagten, welche auf ihre auszuspielenden Trümpfe von Erfolgen, wie auf Eisenbahnen und Auswanderungsbureaus spekulierten, welche geistigen Größen, die nur von ihren Pairs gerichtet werden können, mit dem Weihrauchfaß oder mit Steinwürfen entgegenkamen — befanden sich unter ihnen, fragen wir, auch viele Künstler, die allein berechtigten Geschworenen eines Kunsttribunals, berechtigt durch Priesterschaft im doppelten Kultus des Schönen: im idealen des Gefühls und im positiven der Form?

In Sachen der Literatur ist die Antwort auf solche Fragen eine entschieden befriedigendere als in Sachen der Kunst. Ihre Werke werden nur von Kollegen untersucht und zergliedert, gerühmt oder angegriffen, welche Fachgenossen des Autors sind und, weil sie in den gleichen Formen zu Hause, dieselbe Sprache reden, sich von Idee und Gefühl des Autors gründliche Rechenschaft zu geben vermögen. Wenn die literarische Kritik Theorien bildet, so tut sie es mindestens nicht bei einem Gegenstand, dessen erste Grundlagen und Grundbegriffe ihr gänzlich fremd sind. In der Kunst aber werden solche Theorien von Leuten besprochen und auf das Geratewohl aufgestellt, die in den alleruntersten Regeln A-B-C-Schützen und nicht imstande sind, von einzelnen aufgeschnappten theoretischen Brocken auch nur die unbedeutendste Anwendung zu machen.

Die wirklichen Künstler haben teils aus Verachtung gegen die Art von Kondottiere-Unwesen, welches die Presse trieb, teils aus träumerischer Zerstreutheit die Ausdehnung dieser Macht unbe-

rücksichtigt gelassen. Nun ist sie ihnen unversehens über den Kopf gewachsen. Sie ließen der Industrie alle Muße, ausschließlich und mit aller Bequemlichkeit je nach Bedürfnis Renommees zu machen und zu verderben — sie erhoben sich nicht gegen diesen schreienden Mißbrauch, als es noch Zeit war und auf die noch nicht gänzlich schamlos gewordene Spekulation ein Protest einwirken konnte. Sie versuchten niemals, die Horde kritischer Eindringlinge, welche ihre Felder verwüstete, ihr Lager plünderte, ihrem unverletzlichen Herde Gewalt antat, mit ihren eigenen Waffen zu schlagen und erduldeten ohne Widerstand alle demoralisierenden Einflüsse dieser angemaßten Herrschaft. Die Schwächeren und Bornierten unter ihnen gehorchten der Mode, huldigten offen dem Metier statt dem Kultus der Kunst, für welche sie nur dann eine Achtung heuchelten, wenn es galt, sich einen Nutzen aus einem ihrer Privilegien zu sichern. Manche Treugebliebenen unterlagen gehässigen und ungerechten Verfolgungen. Gelähmt durch das absichtliche Verkennen ihrer Kräfte, fanden sie kein Heilmittel gegen das zehrende Fieber der Entmutigung und erlitten durch die sonderbare Ansicht, die Nadel- oder Dolchstiche der Kritik für wirklich tödlich zu halten, den trostlosen Untergang ihres Talentes. Nur sehr langsam und spät und nur äußerst unbestimmt und schwächlich im Beginn fingen die Musiker an — um hier nur von ihnen zu sprechen — die Notwendigkeit einzusehen, daß sie dieses Joch abschütteln müßten, dahinter zu kommen, daß es sich hier um nichts geringeres als um Hamlets Dilemma: „Sein oder Nichtsein“ handle. Schüchtern und mit allen Nachteilen, welche das Versäumnis rechtzeitiger Defensive mit sich bringt, versuchten sie nun, in den Schranken zu erscheinen — ein Unternehmen, das nicht länger ein leichtes war.

Um die Presse zu beherrschen und allen Gewinn, nach dem die Gier jagt, aus ihr zu ziehen, sah die Industrie sich anfangs zu einer Allianz mit der Literatur veranlaßt. Diese fand zu große Vorteile dabei, um sie nicht mit süßer Befriedigung als ihr alleiniges Eigentum und zu dessen Verwertung sich selbst als unentbehrlich zu erachten. Sie überließ der Spekulation allen niederen Gewinn, den Generalen gleich, welche ihren Soldaten alles Plündern und

Marodieren gestatten, wenn sie nur, solange sie unter der Fahne versammelt sind, gehorchen. Jedes Journal sah sich einen neuen Mitarbeiter für irgend eine Spezialität verschiedene Male und genau an, ehe es ihm einen freien Raum in seinen Spalten gönnte, während es dagegen seine Kunstbesprechungen ohne Skrupel Individuen überließ, deren musikalische Kenntnisse z. B. sich nur auf eine hohle Nomenklatur beschränkten, die ihnen als Firnis für ihre rohe Unwissenheit in den Gesetzen der Konstruktion und den Geheimnissen des Kolorits unserer Kunst diente. Folgte er nur dem mot d'ordre, so war er schon gut.

Wie berechtigt war unter solchen Verhältnissen Schumanns Ausspruch:

„Die musikalische Kritik bietet ein noch ungeheures Feld; es kommt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß, daher auch musikalische Kämpfe meistens mit einem gemeinschaftlichen Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten uns die Ritter bald kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen![1]"

Und wie wahr ist für alle Zeiten das Wort:

„Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren[2]."

Der Himmel verhüte, daß wir den berühmten Helden, die im Reiche der Literatur, des Wissens, des spekulativen Denkens und jeder Art von Fortschritt so viele neue Länderstrecken erobert haben, unsere Huldigung versagen sollten. Allein alle ihre großen Verdienste berechtigten sie keineswegs dazu, die Künstler — wie es stillschweigend geschehen ist — von der Debatte über ihre eigenen Angelegenheiten auszuschließen. Die Literatur war in zu kurzer Zeit herrschende Kaste geworden, zu schnell in den Besitz vieler Vorteile jeder Art, materieller und geistiger, gelangt, ihre Stellung wie ihre Eitelkeit war zu blühend und glän-

[1] „Ges. Schriften über Musik" Bd. I, S. 48.
[2] Ebendaselbst Bd. II, S. 203.

zend, zu geschmeichelt und gehätschelt, als daß sie nicht bald die suffisante Miene eines neugebackenen Parvenu hätte annehmen sollen. Wäre es unter solchen Umständen doch gewissermaßen als eine Entweihung des Tempels von Ephesus erschienen, wenn irgend ein armer Teufel von Künstler sich ohne weiteres und so mir nichts dir nichts, ohne zu scharwenzeln und zu kratzfüßeln, in das Pergament- und Palimpsesten-Laboratorium eines wohllöblichen literarischen Patriziats gewagt hätte, welches mit vollem Recht und von Gottes Gnaden diese Künstlerplebs als Vasallen und Vasällchen behandelt, die nach Berlieben zinsbar und fronpflichtig gemacht werden. Allerdings hat sie auch zuzeiten gekatzenbuckelt vor selbstbewußten, ihre Lehensoberherrlichkeit entschieden ablehnenden Künstlern oder vor solchen, die durch königliche Gunst oder populären Erfolg plötzlich mit stattlich wehendem Helmbusch, ritterlich bewaffnet, mit mehr oder minder wacker erstrittenen Sporen auftraten. Nachdem sie sich aber durch ihre Lobpreisungen einigemal ganz absonderlich kompromittiert hatte, suchte sie sich bei anderen Gelegenheiten, und zwar damit zu entschädigen, daß sie Tapfere mit aller Erbitterung überfiel, sie wohl auch durch einen heimtückischen Hieb aus dem Sattel hob, ihr Leben aber nicht gefährden konnte, solange es behütet war vom Talisman des Genius. Wundere man sich nicht über diese groben Schnitzer! Die Spekulation ergreift, sobald ein Künstler die Feuerprobe des Erfolges bestanden hat, für oder gegen ihn Partei je nach dem Gewinn, welcher ihr daraus erwächst, wenn sie ihm ein gewisses Behagen, eine gewisse Achtung gönnt, ihn begünstigen und applaudieren läßt. Alles das ist eben ein Geschäft für sie, bei dem sie sich höchstens über das Mehr oder Weniger des Gewinnes täuschen kann — weiter nichts.

Die Literatur aber macht höhere Ansprüche. Sie wollte ästhetisieren und feierlich richten; richten, nicht allein „unparteiisch" — was ihr schwer fällt, da sie trotz äußeren Schimmers nichtsdestoweniger ihr tägliches Brot von der Industrie bezieht —, sondern auch „gewissenhaft", vor allen Dingen aber mit einer „vollkommenen Kenntnis des Gegenstandes", was ihr ebenfalls schwer fällt, weil sie für die Kunst und die Vollkommenheit ihrer Werke

kein anderes Kriterium besitzt als teils die Meinung ihr befreundeter ausübender Künstler, die sie unmerklich ablauscht, teils die Autorität allgemeiner, den Kunstwerken im Laufe der Zeit gewordener Zustimmung.

Die Literatur mag die Künste immerhin besprechen, mag es in ebenso nützlicher als glänzender Weise tun: den Wert ihrer Werke aber richtig zu wägen, ihre Schwächen und geheimen Reize an ihrem wirklich richtigen Punkt zu finden und zu erkennen ist ihr nun und nimmermehr möglich!

Empfinden kann die Literatur die Kunst, eingehend beurteilen können sie nur die Künstler. Und diese finden ihr Urteil nur in der beharrlichen Verehrung für die Meisterwerke ihrer Kunst. Sie sind die wahre Quelle, die fortwährende Erneuung und unentbehrliche Heiligung ihres Kultus!

Der Nichtkünstler kann nur von seinen individuellen, unverbürgten Eindrücken reden: denn er besitzt nicht die zu ihrer Motivierung nötige Grundlage. Wenn seine Unfehlbarkeit ungefährdet bleiben soll, wird er immer die Bestätigung der Zeit abwarten müssen, ehe er über die Ursache seines Enthusiasmus doziert. Darum hat auch die Literatur mit exemplarischer Klugheit Sorge getragen, dem Nimbus ihrer Doktrinen nicht durch frühzeitige Bewunderung Abbruch zu tun. Einige Tollheiten ihrer Adepten läßt sie allenfalls durchschlüpfen — ihren Koryphäen dagegen erlaubt sie nur unbedingtes Lob der Vergangenheit und ihrer großartigen, hohen, tiefen, hinreißenden, unvergleichlichen, unnachahmlichen Werke! Unnachahmlich — vor allem! Im Vergleich mit ihnen sind dann die Werke der Gegenwart, wie es sich von selbst versteht, „Bagatellen", „halt- und bestandlose Dinge" oder „schwerfällige, unproportionierte Kolosse"![1]

Wie aber meistens tätige Habgier und finanzielle Interessen rührіger sind als ehrliche und selbst wohlwollende Indifferenz, so

[1] „Mendelssohn hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger berühmter Schriftsteller: die eigentliche Blütezeit der Musik sei hinter uns. (Ebendaselbst Bd. III, S. 273.)

„Eine Zeitschrift für zukünftige Musik fehlt noch."
(Ebendaselbst Bd. II, S. 49.)

ist auch diejenige Abteilung des literarischen Geschwaders, welche es mit ihren dogmatischen Sätzen, ihren oft interessanten und eifrigen Forschungen und der manchmal sinnreichen Pedanterie ihrer Kunstansichten ernst meinte, gar bald von dem Gewimmel jener Skribler überflügelt worden, welche das Steigen oder Fallen von Künstlern auch nicht einmal scheinbar als eine Kunstfrage behandelt, sondern sie offen ohne alle Scheu je nach Partei-, Kliquen- und Klaquenübereinkunft in den Staub ziehen oder poussieren. Hinter jedem von dieser Literatenklasse gespendeten Lob oder Tadel liegt dann irgend ein winziges oder klobiges Interesse versteckt. Niemand widersetzt sich diesem Unfug! Was liegt der Literatur daran! Leidet sie darunter, geht es ihr an das Leben? „War ich zu seinem Hüter bestellt?" kann sie mit Kain fragen. „Bin ich schuld, wenn die Künstler, folgsamen Kindern gleich, sich scheuen, die Waffe, mit welcher man sie verwundet, zu berühren? wenn sie nicht einmal ein Schild erheben, um die Keulenschläge aufzufangen, welche man auf sie niederhageln läßt? wenn sie die Brust geduldig allen Pfeilen, die man auf sie abschnellt, darbieten?"

Das unwissende, aber wohlwollende Publikum, das da kauft und zahlt und sich drängt, das für sein Geld nur die Gelegenheit sucht, über das Genossene reden, plaudern, streiten, zanken, kläffen, bellen, quaken oder gar brüllen zu können, merkt zuletzt, daß man seiner spottet, daß man es drillt und foppt und, wie in einer Spielhölle, nur auf seinen gespickten Beutel spekuliert. Betäubt und schweigend und aus Furcht, sich immer, sobald nur von Kunst die Rede ist, an demselben sinnlosen Geschrei langweilen und ärgern zu müssen, wendet es sich endlich mit einer an Verachtung grenzenden Gleichgültigkeit von allem ab, was sich auf sie bezieht.

Die Presse ist nur dadurch zum Alpdruck für die Künstler geworden, weil diese ihre Konstituierung zum Areopag geschehen ließen, ohne ihre Sitze in demselben einzunehmen, ohne ihr Votum, zu dem doch sie die Erstberechtigten und Berufenen waren, vernehmen zu lassen — eine falsche Bescheidenheit, die nur zu sehr zu ihrem Nachteil ausgebeutet wurde. Möchten sie doch bedenken, daß trotz allem die Presse bloß der Dolmetscher jener Kritik ist, welche von Anfang an als öffentliche Meinung, als allgemeiner

Geschmack bestanden hat, daß sie als solcher imposanter, aber auch bequemer ist als die Konversation — verba volant, scripta manent —: und sie werden einsehen, in welchem Grade — ja wir wagen diesen Ausspruch! — sie für ihr Schweigen verantwortlich, wie sehr sie verpflichtet sind, in den Verhandlungen über Wahres, Schönes und Gutes Sitz und Stimme zu behaupten!

Die öffentliche Meinung besteht viel weniger in dem, was die Leute sagen, als in dem, was sie zu glauben bedürftig sind. Denn dem, was gesagt wird, widerspricht man auch; was aber geglaubt wird, wird schließlich ausgesprochen und auch behauptet. Es ist also vor allem wesentlich, daß Männer, welche der Wahrheit näher stehen, auch Zeugnis für sie ablegen, auf daß aus ihrem überzeugenden allmächtigen Reich die Lüge ausgeschieden werde. Seien die Interessen derer, welche wissentlich das Schlechte verteidigen, auch noch so verzweigt, sei die Phraseologie der anderen, die in das Blaue hineinreden, auch noch so erfolgreich, so nehmen sie doch immerhin das unparteiische und gebildete Lesepublikum nicht so ausschließlich in Anspruch, daß sich unter demselben nicht einige finden sollten, welche die Stimme der Wahrheit erkennen. Wenn sie auch nicht wagen, ihre Meinung augenblicklich auszusprechen, so werden sie doch in näherer oder fernerer Zukunft eine Reaktion zugunsten des Echten und Guten anbahnen, mit anderen Worten: eine Kritik der Kritik vorbereiten. Und dann noch: die Voten werden nicht nur gezählt, sondern auch gewogen. In den Augen des Publikums ist oft eine einzige Stimme ein hinreichendes Gegengewicht gegen eine beträchtliche Zahl anderer. Dem Himmel sei Dank! die Lesergattung ist noch nicht ausgestorben, die da zu sagen weiß: Sufficit unus mihi Plato pro uno populo.

Wir sind weit davon entfernt, fein organisierte Intelligenzen zurückweisen zu wollen, die, ohne die Gabe der Produktion zu besitzen, durch vollständiges Aufgehen in der Idee der Kunst dahin gelangen, die Bedingungen derselben klar zu erkennen und ihre Zauber zu enträtseln. Sie sind dem Künstler nicht nur sehr willkommen: sie können ihm auch von großem Nutzen sein, indem sie ihn zu einem Vergleichen, zu einem Untersuchen und Prüfen der verschiedenen, seine Vorstellung erregenden Eindrücke veranlassen.

Wir können nichts Besseres wünschen, als daß ein Winckelmann Kunstgesetze abstrahiere, daß ein Politiker, wie Guizot, angeregt von einem großen Gegenstande, uns seine sinnreichen Ansichten über denselben als eine Frucht seiner Mußestunden zum Geschenk biete, daß erregbare Phantasien, wie Théophile Gautier oder Heinrich Heine, über Objekte, von deren Reizen sie sich angezogen fühlen, die prismatischen Reflexe ihres vielfarbigen poetischen Sinnes werfen, daß Männer von Talent und gutem Willen sich dem Dienst einer Sache widmen, welche sie enthusiasmiert, und wir werden die dahin gerichtete Tätigkeit jedes Berufenen mit Freuden gewähren lassen, ja sie dankbar anerkennen. Nicht ihr berechtigtes literarisches Handeln erscheint uns gefährlich, sondern die gänzliche Abwesenheit oder mindestens seltene Gegenwart der Männer von Fach. Denn selbst in dem Falle, daß diese der Kunst keine außerordentlichen Dienste erweisen, würden sie ihr sicher keinen Schaden bringen, wie es unvermeidlich ist, wenn die dilettantischen und käuflichen Federn die künstlerischen überwiegen.

Wem anders als den Künstlern kommt die Kunstkritik zu? Wessen Sache ist es, über Kunstangelegenheiten zu entscheiden, wenn nicht Sache der Kunstausübenden? Und wer kann besser als die Produzierenden selbst die Erzeugnisse des fühlenden und schaffenden Geistes beurteilen?

Um das Gebiet der Kunst endlich einmal rein zu jäten, das Unkraut zu verbannen, die Giftpilze mit der Wurzel auszurotten, dazu genügen uns nicht die Gelehrten, nicht Politiker und Dichter, nicht gutgesinnte Parteigänger! Ihnen wäre das zu viel der harten Arbeit, und mit Recht würden sie einwenden, daß es nicht ihre Sache sei. Uns aber, uns selbst kommt es zu, unser Haus zu reinigen, Verkäufer, Wechsler und Wucherer zum Tempel hinauszujagen!

Dann werden wir, wo sonst die Prostitution ihr schamloses Haupt erhob, ein freundliches Asyl, eine obdachgebende Stätte erblicken. Hier heißt es nicht mit niedergeschlagenen Augen und gefalteten Händen das Ende des unerlaubten Schauspiels abzuwarten —: es gilt, die Waffe zu erheben, die Peitsche zu schwingen,

unser Lager zu behaupten und so zu befestigen, daß wir Herren unserer Zelte und feststehend bleiben!

Schriftsteller und Poeten, seid uns zu solchem Werke als edle Gäste und Brüder begrüßt! Wie wir den Stein, den Ton, die Farbe als Werkzeug unserer Sprache führen, so seid Ihr Künstler des Wortes in gebundener und ungebundener Rede. Auch wir wissen, daß wir gastliche Aufnahme bei Euch finden werden, nur — wollet nicht zu sehr Eure Livreenträger protegieren, Eure Küchenjungen uns anempfehlen, Eure Kesselflicker, Gemüsereiniger und Geflügelrupfer uns als tüchtige Kerle aufschwatzen! Vermag auch die lehmige Färbung einiger unklarer Bäche den breiten, mächtigen Strom der Kunst, in den sie sich ergießen, nicht im großen und ganzen zu trüben, so hüte man sich doch seine durchsichtige Flut mit derlei Gewässer zu entweihen!

Die Kritik hat unter der einen oder der anderen Form immer bestanden. Da man aber die Wahrnehmung machen mußte, daß sie in solchen Zeiten am blühendsten war, in welchen die Kunst im Begriff stand zu verfallen, so liegt es nahe, zu glauben, daß sie von den Massen immer am gerechtesten geübt wurde, solange sie instinktiv, blieb, — daß sie, in die Adern der Industrie geleitet, zum krankhaften Auswuchs, zum schmarotzerischen Harz an der Tanne wird, und daß sie nur dann als der leuchtende Satellit, dessen anziehende und abstoßende Kraft die Kunst in ihrer normalen Bahn erhält, sich bewähren kann, wenn sie von dem Tage an, wo die sozialen Verhältnisse ihr nicht mehr gestatten, im Zustande unbestimmten Instinktes zu verharren, von der Künstlerschaft selbst geübt wird.

Die Kritik soll dem Schatten gleichen, den jeder feste und wirkliche Körper wirft.

Wie in den Fakultäten unseres Geistes die Reflexion der Schatten des Gefühls ist und dieses um so heller leuchtet, je schneidender es im Kontrast zur Reflexion steht: so soll die Kritik den Schatten zum höheren Glanze der Lichtpartien der Kunst geben. Sie soll der fruchtanbahnende Pflug sein, der die Furchen des Geistes lockert, um die Saaten hineinstreuen zu können, aus denen sich goldene Ernten erheben — goldene Ernten, herangewachsen unter dem Schnee des Kalküls, in der Kühle tiefen Sinnens, gereift unter

dem warmen Sonnenstrahl der Begeisterung. Mögen dann auch immerhin feindliche Stürme und die Hagelwetter der Mißgunst sie treffen und beugen: so werden sie dennoch stolz und reich ihre korngefüllten Ähren erheben.

So, wie die moderne Kritik von der Presse in unserer Zeit gehandhabt wird, kann sie der Kunst ebenso schädlich als nützlich werden. Wendet man Äsops Fabel von den Zungen auf sie an, so läßt sich ihr ebensogut die beste, als die schlimmste Wirkung vindizieren. Sie ist ebenso sehr das nützlichste Werkzeug zur Verbreitung guten Geschmacks in der Kunst, zur Anerkennung ihrer edelsten Erzeugnisse, zum freien Auskämpfen entgegengesetzter Meinungen und Ideen, zum Beleuchten wohlzuerwägender Fragen, zu begründeten Protesten gegen eingeschlichene, sich breit machende Mißbräuche, als sie im Gegensatz das Schlechte vertritt.

Nach dieser Seite bietet sie der Böswilligkeit und Ignoranz die perfideste Waffe, dem Haß Schminke, dem Neid eine Larve, erhebt sich zum Katheder der Mittelmäßigkeit, gewährt allen erbärmlichen Gesinnungen und bornierten Ansichten Schlupfwinkel und bildet eine Liga zur Unterstützung der Pygmäen in ihrem tödlichen Kriege gegen wirkliche Größen, gegen Künstler von Herz und Mut, sei es nun ein Guerillakrieg oder ein offener Angriffssturm, heimliches Verschwören oder bewaffnete Revolte. Sobald aber die Kritik Wucher zum ausschließlichen Nutzen der materiellen Interessen treibt — Interessen, welche für Handelshäuser und merkantile Unternehmungen von unabweislicher Wichtigkeit sind, für die Kunst aber durchaus gleichgültig bleiben müssen —, ist sie nicht mehr jener Schatten, welchen die Reflexion in den Geistern wirft, und den wir an Klarheit mit dem durchsichtigen Schatten einer Flamme auf dem von elektrischem Licht erhellten Kreis vergleichen möchten, sondern ein Schmutzfleck, der unsere Hände besudelt und unsere Augen anwidert. Wenn sie von Kritikastern betrieben wird, die sich von der Genesis weder der Vorzüge noch der Mängel eines Kunstwerks Rechenschaft zu geben vermögen, die ohne Sinn und Verstand Phrasen zusammenstoppeln, ohne nur mit ihrem Zustutzen fertig geworden zu sein, ist sie eine unnütze Tortur, ein

schmähliches Verstümmeln, eine grausame Vivisektion, gleichzeitig absurd und empörend, wo nicht lächerlich!

Werden die Künstler angesichts solcher Tatsachen und eines für sie so gefährlichen Zustandes fortfahren, aus Trägheit oder Mangel an Selbstvertrauen eine Arbeit anderen zu überlassen, welche diese mit so viel weniger Fähigkeit, als sie es könnten, ausführen, und doch mit einer gewissen Kunst und einer den Künstlern wesentlichen Schaden bringenden Geschicklichkeit?

Wohl kennen wir die Skrupel, durch welche sich viele Künstler zurückhalten lassen — Skrupel, die in unseren Augen ehrenvoller sind als Scharfsinn, und um welche man diejenigen beneiden könnte, die an ihnen leiden. Wissen sie doch nur zu gut, wie mühsam man den Gebrauch des Pinsels, des Meißels, der Partitur erlernt! In edler Bescheidenheit scheuen sie zurück vor dem literarischen Gebrauch der Feder, vor einem Werkzeug, dessen Handhabung sie nicht erlernt und geübt haben. In einer begreiflichen, aber unter den bestehenden Verhältnissen übertriebenen Achtung für die Literatur lebten sie zu lange in dem Glauben, daß zur Beteiligung an der Presse nur Künstlerschaft sowohl in Prosa als in Poesie berechtige, als daß sie so bald sich dieses Vorurteils entäußern könnten. Um gedruckt zu werden, dachten die Besten und Verständigsten und gerade solche, die in dieser ihrer eigenen Angelegenheit die Stimme hätten erheben sollen, genüge es nicht, vieles gelernt, gedacht und überlegt zu haben: man müsse auch die Kunst des Ausdrucks besitzen. Als ob die Artikellieferanten der Journale so viel gelernt, gedacht und überlegt hätten! als ob sie das nötige savoir dire besäßen! Die redlichsten Künstler mochten sich noch so oft eingestehen, daß sie hundertmal besser als die Beurteilenden verstünden, um was es sich handelte: sie wagten sich nicht hervor, gleichsam als fürchteten sie, Lügen gestraft zu werden, wenn sie sich die nötige literarische Fähigkeit zutrauten.

Angesichts der Stellung, welche die Presse in unseren sozialen Verhältnissen einnimmt, muß eine solche Zurückhaltung für einen entschiedenen Irrtum erklärt werden. Denn heutzutage ist es durchaus kein so folgenschwerer Schritt mehr, in ihre Reihen zu treten. Ehemals war das Buch eine Tribüne, das Pamphlet ein

Schaugerüst. Man setzte sich selbst in Szene, wenn man das Publikum anredete. Im neunzehnten Jahrhundert hat das Wort „Autorschaft" viel von seinem Gewicht eingebüßt. »Le journal a tué la conversation« sagt man in Frankreich, wo die pikante Unterhaltung zu einer wahren Kunst, zu einer Macht geworden war, so daß ihre Wirkungen im gefürchteten Ansehen politischer Hebel standen. Allerdings — getötet ist sie nicht. Aber seitdem sich die meisten Gebildeten aller Stände und Nationen ein allgemeines Rendezvous in der Presse geben, ist sie umgeformt.

Wie einst die Konversation die Menschen um den traulichen Kamin mit seinen Verzierungen von japanischem Porzellan oder um die Tische einer Weinstube oder auf den Bänken einer Kneipe versammelte, so tut sie es jetzt im Journal, je nach ihren verschiedenen Begabungen — richtig oder falsch, weitsehend oder borniert, poetisch oder sophistisch. Die Zeitung ist zum Sprachrohr für sie geworden, durch dessen Vermittelung sie sich über Zeit und Raum wegsetzt und mit unbekannten Gleichgesinnten verkehrt. Hier ist niemand mehr ausschließlich auf die Umgebung beschränkt, welche Geschick oder Zufall ihm angewiesen. Gleiche Überzeugungen und Interessen reichen sich aus weiter Ferne die Hand, sympathische Tendenzen verbrüdern sich allenthalben. Die Zuhörerschaft einer gelehrten Unterhaltung ist nicht mehr durch die Größe des Lokals bedingt: dieses dehnt sich im Gegenteil über alle Länder und Zonen aus.

Wenn nun die Presse nichts als eine neue Form der Konversation, eine neue Art ist Gedanken auszusprechen, wie sie der tägliche Lauf der Dinge und Weltbegebenheiten in uns erweckt, und wie sie in unserem Geiste, in unserer Anschauung sich widerspiegeln: warum sollte dann ein ausgezeichneter Künstler — was gleichlautend ist mit „geistvoller Kopf" — der Fähigkeit ermangeln, seine Ideen und Meinungen, seine Gefühle und Eindrücke anschaulich zu formulieren und so zur großen Konversation in der Presse beizutragen? Und beschränkte er sich auch nur auf gewisse Spezialitäten, so wird er immer über diese Belehrendes zu sagen wissen. Wer auch nur sein Handwerk recht versteht, wird selbst ohne besondere Kunst der Rede sich besser darüber aussprechen können, als die Ignoranten, welche so vielfach die Druckereien mit ihrem

rhapsodischen Kunstgeschwätz darum überschwemmen, weil die Künstler selbst nichts in ihrer eigenen Angelegenheit liefern.

Als noch die öffentliche Meinung über Kunstgegenstände nur in dem gesprochenen Wort bestand und die Kritik ungedruckt blieb, haben sich die Künstler bei gelegentlichen Unterhaltungen, so wenig wie jetzt, der Befriedigung entäußert, ihre Ideen in den pikantesten Wendungen und den anschaulichsten Formen auszusprechen: warum sollten sie also jetzt stillschweigen, da ihre Worte, statt von etwa hundert Lippen widerzutönen, von tausend Augen gelesen werden? Selbst wenn sie anfangs etwas ungeschickt wären, — das schleift sich bald ab. Sie werden nach einiger Übung ebenso gute Journalartikel liefern, als ihre Korrespondenzen oft merkwürdige Tatsachen oder anregende Gedanken in graziösester und genialster Weise mitteilen, wie dies beispielsweise aus der Briefsammlung der italienischen Maler hervorgeht. Wie wenig Mühe würde es kosten, das Wesentliche solcher vertraulicher und von vielen Künstlern in Menge gegebener Mitteilungen in ein Resümee klar und elegant dargestellter Meinungen zusammenzufassen?

> Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement —
> Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Ohnedies handelt es sich in diesem Falle nicht darum, „Schriftstellerei zu treiben", sondern gesunde Ansichten zur Geltung zu bringen, die Meinung kompetenter Männer zur herrschenden zu machen. Die Formfrage muß hier dem inneren Gehalte den ersten Rang einräumen. So sehr Vorzüge des Stils ein Verdienst, ein Reiz, ja ein Mittel mehr zum Erfolg sind, so sind sie doch, falls nur die vorgetragene Sache eine gerechte und richtige ist, nicht unentbehrlich; denn erstens trifft die Natur für das Nötige immer Vorsorge, und da, wo sie Intelligenz spendet, fügt sie auch die erforderliche Logik zu ihrem klaren Ausdruck hinzu. Und überdies ist der geistige Aufwand oder Luxus, der zur schönen Darstellung des Wahren und Richtigen wünschenswert ist, durch eigenen Fleiß und etwas Aufmerksamkeit wohl zu erwerben. Nicht nach Befriedigung unserer Eitelkeit, nicht nach literarischer Vollkommenheit haben wir zu streben, sondern uns zur Verteidigung unseres Grundes und Bodens

in Reihe und Glied zu stellen, um wenigstens mitgerechnet und beachtet zu werden, wo Tod oder Leben unserer geistigen Existenz auf dem Spiele steht.

Die Kritik soll mehr und mehr Sache der produktiven Künstler selbst werden.

Das ist nicht nur um der Kunst willen eine Notwendigkeit: sie ist es auch zum Besten nicht einer zweifelhaften Majorität, aber einer Minorität, welche zahlreich genug ist, um den Ton anzugeben, und die in aufrichtigem Streben nach Belehrung und Bildung des Geschmacks, sowie nach ungeschmälertem bewußtem Genuß und Besitz des Schönen sich sehnt.

Dem Einwurf gegenüber, daß die Künstler schwerlich einer doppelten Produktivität nachkommen könnten, behaupten wir, daß im Gegenteil die kritische Betätigung eine höchst nützliche für sie sein wird, weil durch ein Vergleichen und Beurteilen der Arbeiten anderer, sowie durch ein Resümieren der daraus gezogenen Schlüsse jeder Künstler für **die Folgerichtigkeit der eigenen Ideen,** für **die Reife seiner Reflexion** unbedingten Nutzen ziehen muß.

Ein zwiefaches Bedürfnis und eine zwiefache der Arbeit des Menschen anhaftende Schwäche haben in unseren Zeiten ernste staatsökonomische Probleme hervorgerufen. Mit der Notwendigkeit einer gewissen Teilung der Arbeit — also der Spezialität — erkannte man zugleich, daß es unmöglich sei, die Tätigkeit eines Individuums ohne Beeinträchtigung seiner Intelligenz auf irgend eine ausschließliche Beschäftigung zu beschränken, um dadurch für die spezielle Tätigkeit möglichste Vollkommenheit zu erzielen. Es gibt fast keine Art von Arbeit, deren sämtliche Teile von einem einzelnen ausgeführt werden können. Keiner möchte die Geschicklichkeit besitzen, sie unter allen ihren möglichen Formen zu bewältigen. Im Militärischen ist der tüchtige Genieoffizier vielleicht ein schlechter Reiter, im Handel wird der geschickte Kontorist selten zum Kommando eines Kauffahrers genügen, in der Industrie wird der feinste Aufspürer geeigneter Anlagestellen für Kapitalien vermutlich ein schlechter technischer Direktor sein, in den Künsten wird man aus dem trefflichen Architekten keinen guten Bildhauer

machen. Ebenso entstellen Poeten oft ihre schönsten Szenen durch schlechtes Vorlesen, und mancher Komponist, der die herrlichsten Tondichtungen schafft, ermangelt der Geschicklichkeit, sie auszuführen. Trotzdem wird jeder von diesen Speziellbegabten sich unwiderstehlich zur Ausübung irgend eines Talentes hingezogen fühlen, welches zu seinem Berufe in durchaus keiner Verwandtschaft steht. Der Genieoffizier malt vielleicht mit Talent, oder der Kontorist versteht sich ausgezeichnet auf Baumpflege, der Kapitalist ist Bibliomane, der Architekt Musiker, der Dichter Archäolog. Und der Musiker sollte nur Musiker sein? warum nicht vielleicht auch etwas anderes? etwa Schriftsteller?

Obwohl zum Erringen eines gewissen Fertigkeitsgrades in jedem Fach ein gewisses Zeitopfer, ein beharrliches Konzentrieren des Willens erforderlich ist, auch die von jedem Künstler erstrebte Vollkommenheit nur durch eine anhaltende Richtung aller Kräfte auf das eine Ziel verwirklicht werden kann, und endlich die Inspiration nur dort häufig Einkehr hält, wo man stets zu ihrem Empfang bereit ihr auf halbem Wege entgegenkommt: so beeinträchtigt diese Starrheit des Willens, diese fortwährende innerliche Konzentration doch in keiner Weise den Gebrauch der übrigen geistigen Fähigkeiten. Der Musiker aber ist der letzteren nicht etwa bei seiner Geburt verlustig gegangen, mit so viel Recht auch diejenigen an der Möglichkeit ihrer Urbarmachung zweifeln mögen, welche sie gewöhnlich brach liegen sehen. Das Auge der Seele verlangt im Gegenteil, ebenso wie das physische, zeitweise von dem fixierten Gegenstand nach einem weiteren Horizont abzuschweifen, um alsdann von dessen in Färbung und Form verschiedenen Aussichten zur Betrachtung des Einzelgegenstandes mit erneuter Frische zurückzukehren.

Auch empfindet der Künstler lebhafter als andere allen Nutzen und allen Nachteil der Spezialität. Denn durch sie gewinnt der Arbeiter, während der Mensch einbüßt, und doch muß gerade der Künstler zur höchsten Meisterschaft die ganze Vollendung des Arbeiters mit der vollkommensten Entfaltung des Menschen vereinigen.

Die Form ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhalts — Hülle der Idee, Körper der Seele.

Sie muß demnach, auf das feinste geschliffen, dem Inhalt sich anschmiegen, ihn durchschimmern und deutlich wahrnehmen lassen.

Jeder Mangel der Form ist wie ein den reinen Kristall des Gefäßes trübender Dunst, welcher umnebelnd und verhüllend das Leuchten und Strahlen der Idee hindert.

Demnach ist formelle Gewandtheit und Fertigkeit des Arbeiters ein wesentliches Erfordernis des bedeutenden Künstlers. Wesentlich — und doch nicht ausreichend! Denn was wäre ihm die starre Form ohne eine große, schöne Idee, welche ihr Leben gibt? was hülfe ihm die marmorne Galathea, wenn er ihr nicht den Atem eines Gefühls einhauchen könnte?

Die des inneren Gefühls entbehrende Form befriedigt nur den Sinn und bleibt Sache des Handwerks. Nur als Einkleidung einer Idee hat sie Wert für den echten Künstler.

Die Form um ihrer selbst willen zu kultivieren ist Sache der Industrie, nicht Sache der Kunst. Wer es tut, mag sich Künstler nennen, treibt aber nur Metier.

Kunst ausüben heißt eine Form zum Ausdruck eines Gefühls, einer Idee schaffen und verwenden.

Je gebildeter, denkender, unterrichteter also der Mensch ist, desto feiner werden sich Gefühle und Ideen erweisen, welche er als Künstler der Form einverleibt. Ist es demnach für diesen unumgänglich, einen beträchtlichen Teil seiner Zeit auf das Erlangen einer tüchtigen Werkfähigkeit und Beherrschen der Formen zu verwenden, so darf er andererseits seine Intelligenz nicht verwittern und verrosten lassen — er darf sie nicht abgeschlossen halten von den übrigen Sphären menschlicher Tätigkeit, deren verständnisinnige Anschauung ebenso seine Einbildungskraft nährt, als sie seine Phantasie erregt und seine Inspiration hervorruft.

Die geistige Verwilderung, die nur zu oft den an das fortwährende Ausüben einer rein mechanischen Spezialität gebannten Fabrikarbeiter befällt, verletzt die menschliche Würde, die christliche Liebe, das humane Gefühl.

Und doch scheint es uns, als bringe das in seiner Spezialität eingepferchte Verharren für die Intelligenz des Arbeiters verhältnismäßig weniger Schaden als für den Geist des Künstlers, bei dem

oft auf Kosten des Menschen die mechanische Ausbildung so lange vorzugsweise vervollkommnet wird, bis — das himmlische Feuer zum Teufel ist. Es gibt viele Beispiele — namentlich unter den Musikern —, welche beweisen, daß man durch ein vollständiges Aufgehen in den Mechanismus der Kunst endlich dahin gelangt, sie nicht länger für einen Spiegel der Außenwelt, für ein Echo der menschlichen Seele zu halten, sondern höchstens etwa für eine Art Kaleidoskop oder chinesisches casse-tête!

Nur das Genie ist, kraft seiner hohen Intuition, imstande, von einer abgeschlossenen Felsschlucht aus mit hochgebreitetem Gefieder Höhen im Sturme zu erstreben, zu denen selbst fein angelegte und bevorzugte Naturen nur am Wanderstabe geistiger Lebenserfahrungen emporklimmen können. Ohne zu befürchten, daß Tatsachen uns widerlegen könnten, glauben wir behaupten zu dürfen, daß jeder Künstler — ausgenommen das Genie, welches selbst eine Ausnahme ist und sich in Verhältnissen, für die wir keine Norm haben, entfaltet, blühend und groß wird — und insbesondere wieder der Musiker nicht ohne Nachteil für die Tragweite seines Talentes, für die Fülle seiner Einbildungskraft, für die Empfänglichkeit seiner Seele und endlich für das Gefühl in Herz und Nieren seines menschlichen Wesens mit dem exklusiv praktischen Studium seiner Kunst sich notdürftig behelfen und von dem allgemeinen sozialen Entwickelungsprozeß abschließen kann, ohne überall außerhalb des Kreises seines Standes und Faches als Eindringling zu erscheinen. „Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als wer seine Weisheit allein aus Marpurg usw. herholt[1].“

Und würde unter allen Arten, die Überfülle seiner Tätigkeit zu absorbieren, die nur auf die Kunst zu richten wir nicht für ratsam erklären können, es nicht die einfachste und natürlichste sein, wenn er sich bestrebte, ebenso faßlich mit der Feder als mit der Zunge konversieren zu lernen? Welche Nebenaufgabe oder Beschäftigung würde ihm näherliegen können als die: seine Reflexionen als Frucht seiner Erfahrung, seine Überzeugung als Frucht

[1] „Ges. Schriften über Musik“, Bd. IV, S. 206.

seiner Reflexionen klar und in verständlicher Form mitzuteilen? was ihm mehr Befriedigung gewähren als seine Bewunderung für Schönheiten, die ihn entzücken, für Künstler, die er schätzt, und die ihm sympatisch sind, zu beweisen? seine Opposition gegen Verletzungen des Kunstgebiets, gegen Persönlichkeiten, die solche ausüben, auszusprechen?

Sowie die Künstler die Nützlichkeit eines im allgemeinen Rendezvous der Presse stattfindenden fortgesetzten Austausches ihrer Ideen mit Personen, die durch Verständnis und Wissen dazu befähigt sind, einsehen und die Notwendigkeit, sowohl ihr Schweigen zu brechen, als auch sich gegen die unerträgliche Herrschaft eines unberechtigten, tyrannischen Journalismus aufzulehnen erkennen würden: so würde von diesem Moment an in nicht allzulanger Zeit die Kritik ebenso in ihren Händen sein, wie jetzt das ungebrauchte Recht derselben.

Ohne jedem Künstler die förmliche Verpflichtung zur Kritik moralisch aufdringen zu wollen, hegen wir die Überzeugung: daß, wenn die Literaten an Stelle der Künstler nur ausnahmsweise die Besprechung künstlerischer Theorien und Interessen — Lob und Tadel ihrer Leiter, Vorzüge und Mängel ihrer Werke — ausübten, wenn die Mehrzahl der Federn, welche diese Aufgabe zu erfüllen trachten, sich aus unserer Mitte anstatt aus den obskuren Reihen einer gewissen literarischen Dienstbotenschaft rekrutierten, die zu befürchtenden Übelstände weniger Gefahr in sich tragen würden als der jetzige Stand der Dinge.

Diese Vorschläge werden wohl auf viele Einwürfe stoßen. Insbesondere sehen wir einem entgegen, welcher als unübersteigliches Hindernis bezeichnet werden wird:

„Die Künstler", wird man sagen, „sind nicht unparteiisch genug, um Kritik zu üben."

Wir fragen aber: sind es Referenten anderer Gebiete in höherem Grade? sind es Gelehrte und Literaten gegeneinander?

Vielleicht, daß man sich zur Begründung des Einwurfs auf Tatsachen stützt, die unglücklicherweise nicht alle abzuleugnen sind. Man wird die Künstler ganz besonders der nur zu oft bewiesenen Eifersucht und des Neides zeihen; man wird ihren Egoismus,

ihre persönliche und hinderliche Ruhmsucht, ihre übertriebene Selbstliebe und eingefleischte Eitelkeit rügen und hieraus gerechte Zweifel an ihrer Befähigung folgern, über Arbeiten und Bestrebungen anderer Rechenschaft zu geben, sowie Zeitgenossen oder selbst Vorgänger gerecht zu beurteilen. — Wir unterlassen es, das Leidige dieser Fehler zu mildern, und wollen nicht weiter erwähnen, daß jener Egoismus nicht immer so kleinlich ist, als es den Anschein hat, daß meist ehrenhafte Ansichten dem Fanatismus entgegengesetzter Meinungen zugrunde liegen, daß die gewöhnliche Beurteilung oft das zum groben Neid stempelt, was viel eher die Folge einer gewissen von der Spezialität in Künstleransichten bedingten Engbrüstigkeit ist.

Denn sie ist in der Spezialität bedingt, die mit der Kultur der Intelligenz ihre gleiche Empfänglichkeit für verschiedene Formen des Schönen beschränkt, das Verständnis für dessen wechselnde Kundgebungen verringert.

Ja wir leugnen ganz und gar nicht die betrübende Art und Weise, in welcher Künstler manchmal mit einer Zuversichtlichkeit, die ein bequemer Deckmantel für ihren Unwillen ist, alles für „falsch", „verfehlt" und „unvollständig" erklären, was nicht mit den Formen übereinstimmt, in welchen sie selbst ihr Ideal zu verfolgen nur zu ausschließlich sich gewöhnt haben. Wir gestehen selbst die oft kindische Ruhmsucht der Künstler, ihr häufig durch Verkennen in Bitterkeit verwandeltes Selbstgefühl, ihre durch Ungerechtigkeit gereizte Eitelkeit zu und die Möglichkeit, daß in so beschaffenen Verhältnissen ihre Kritik wahrlich manchmal den Stempel der Parteilichkeit tragen kann. Aber gesetztenfalls: diese Übel könnten ein oder das andere Mal — denn wer möchte ihr unausgesetztes, allgemeines Bestehen behaupten wollen? — die wohltätigen Folgen, welche wir von einer von Künstlern selbst geübten Kritik erwarten dürfen, verringern: würde sie dann besser in den Händen von unproduktiven Liebhabern und Dilettanten liegen, welche, in die tiefen Mysterien der Kunst halb oder gar nicht eingeweiht, weder ihre Geschichte und ihre nächste Vergangenheit kennen, noch Ahnungen über ihre Zukunft zu fassen imstande sind? welche nicht aus eigener Kraft und ohne Beihilfe die Inten-

tionen des Künstlers zu erkennen und weder glückliche noch ungeschickte Neuerungen, so wenig als kühne oder kleinliche Nachahmungen oder Plagiate voneinander zu unterscheiden wissen, um gründlich über das Gelungene oder Nichtgelungene eines Werkes sprechen zu können? Wäre das besser?! Und worin, wenn nicht in unserer Forderung, könnte eine Abhilfe des erwähnten Übels zu suchen sein?

Nirgends anders wird man sie finden können als in der als notwendig erkannten sorgsameren Erziehung der Künstler. Diese würde sie mit den Wissenschaften, mit der Literatur und Geschichte, mit dem Verlauf und Geschick der übrigen Künste vertraut machen, ihnen einen erhabeneren Standpunkt anweisen und einen Ideenkreis erschließen, vor welchem die Kleinlichkeiten der Steckenpferdliebhabereien, sowie die aufeinanderplatzenden örtlichen und nationalen Rivalitäten von selbst ein Ende fänden!

Diese geistige Kultur ließe sich ohne außerordentliche Anstrengungen erwerben, ja sie wäre aus der Luft zu greifen, sobald die Künstler freiwillig der exklusiven Hingabe an eine einzelne Fähigkeit entsagen wollten.

Noch ein Punkt, ein Einwurf gegen den Künstler-Kritiker ist in Betracht zu ziehen: seine vielleicht überwiegende Dosis Phantasie, welche Mißtrauen gegen seine reinsten Absichten einflößen könnte. Nur zu sehr müsse man befürchten, daß diese folle du logis, gewohnt, ihren Sabbat in seinem Hause zu halten, auch in seinem kritischen Bureau ihre Streiche ausführen werde.

In dieser Beziehung machen wir nur auf eines aufmerksam, daß nämlich — Fehler gegen Fehler gehalten — wir jene, die manchmal im Gefolge der Phantasie erscheinen, für erträglicher halten als die anderen, welche die unvermeidliche Mitgift der Mittelmäßigkeit sind. Das Mißliche des Reichtums gilt uns hier wie in anderen Fällen annehmbarer als das Mißliche der Armut. Und in unserer Schätzung haben — wenn die volle Wahrheit uns zu sagen erlaubt ist — die Torheiten geistreicher Leute höheren Wert als aller Verstand der Albernen. Doch sei bemerkt, daß Mme de Staël, als sie den Ausspruch der hl. Theresia popularisierte, mit welchem diese die Phantasie als »folle du logis« bezeichnete, demselben eine nicht

ganz stichhaltige Wendung gegeben hat. Denn was von der Sphäre beschaulicher Gefühle aus ganz treffend sich sagen ließ, verliert, wenn auf natürliche Eindrücke angewandt, vieles von seiner strengen Richtigkeit.

Wenn die Phantasie im gewöhnlichen Leben wirklich oft die genannte Rolle spielt, wenn sie in ihren Anfällen von Taumel und Trunkenheit gefährlich werden kann —: mit welchen Wohltaten entschädigt uns nicht wieder auf anderer Seite diese sanft strahlende Göttin? Haucht sie nicht die Eintönigkeit unseres Geschicks und die farblosen Blätter trockener Schulweisheit mit rosigen Farben an? Verwischt und mildert sie nicht, indem sie uns in das Verständnis der zu Fehlern gewordenen Irrtümer einweiht, die scharfen Konturen unserer Schmerzen, die allzustrengen Machtsprüche unseres Zorns, unseres Tadels? Verschönert sie nicht, wenn auch mit Scheinfreuden, mit Traumblumen und märchenhaftem Edelgestein, unser Künstlerleben, sowie den Stil unserer Kunst? Hebt sie uns nicht in ihrem Flügelwagen über den Winkel, in dem wir kauern? und zeigt sie uns nicht aus der Höhe des Firmaments, weit unter uns, den eingeschrumpften Erdball? Führt sie uns nicht in das Schattenreich und läßt uns in wunderbaren Reden mit den Heroen der Vorzeit verkehren? und zeigt sie uns nicht im Limbus der Zukunft die nebelhaften Gestalten unserer Nachfolger, um uns deutlicher den Punkt erkennen zu lassen, den wir selbst in der Kette der Geister ausfüllen, so daß wir uns als eines ihrer Glieder zwischen dem Gewesenen und dem Werdenden fühlen?

Ist es nicht die Phantasie, die alle Kränze unsterblichen Ruhmes, selbst für die Stirnen der Weisen flicht, die gerade ihr und ihren Verführungen und Vorspiegelungen gegenüber als die unerbittlichsten, unzugänglichsten und mit ihren Reizen am wenigsten bekannten gelten? Alexander von Humboldt hat ihr seine Anerkennung nicht versagt; er sprach aus, daß ohne sie die Wissenschaft selbst stagnieren, ja versumpfen würde. Vor des Denkers Auge zaubert sie die Hypothese, diese Sirene, die ihm falsche Schätze verheißt, um ihn mit echter Wahrheit zu bereichern, diese Sternschnuppe, deren flüchtige Erhellung hinreicht, ein Ziel zu beleuchten, zu welchem der Weg mit unbekannten Perlen besäet ist! Und wenn

der Mensch, geleitet von diesem neckischen Kobold, da eine Quelle findet, wo er Früchte gesucht: kann sein Fund nicht auch dann immer noch als kostbar genug sich erweisen? War nicht die Astrologie eine wunderliche Schale, welche die Astronomie als Kern enthielt? Haben uns nicht die Alchymisten die Chemie von den Wegen heimgetragen, auf welchen man Licht in Gold zu verwandeln suchte?

Ohne Phantasie keine Kunst, ja nicht einmal Wissenschaft, folglich auch keine Kritik!

Wenn letztere „im Geiste des Lesers den Eindruck reproduzieren soll, den das zu beurteilende Werk auf Hörer oder Zuschauer hervorbrachte", so bedarf der Schriftsteller nicht weniger Phantasie als der Künstler, um sich von dessen Werk so ganz durchdringen zu lassen, bis er den von ihm empfangenen elektrischen Schlag auf andere zu übertragen fähig ist.

Die Phantasie darf nicht als nachteilig betrachtet werden, sondern muß bei Kunstabhandlungen und deren Verfassern als unentbehrlich vorausgesetzt und gefordert werden. Und — wir wiederholen es — sollte sie die letzteren auch zeitweise, in Stunden unwiderstehlicher Exaltation oder nicht zurückzuhaltenden Unwillens, über die Grenzen mathematischer Genauigkeit, ja bis zum Irrtum fortreißen: so sei man versichert, daß diese Abschweifungen vom richtigen Weg niemals ganz unnütz sein werden. Jene Irrtümer werden nie ohne einen Funken Wahrheit sein und oft sogar mehr Keime neuer Ideen enthalten und die Geister lebhafter zum Nachdenken über höhere Dinge anregen, als alle hergeplapperten Albernheiten und Gemeinplätze abgeschmackter Pedanten, die allerdings niemals einen Sturz riskieren, weil sie nie anders als am Boden kriechen.

Doch scheint es, als begriffen die Musiker, daß für sie die Stunde gekommen ist, in welcher sie unmöglich der Bresche den Rücken kehren und ihr geistiges Vaterland mit seinen von der Kritik festgestellten Grenzen fremden und profanen Händen überlassen können. Seit etwa fünfzehn Jahren vergrößert sich allmählich die Zahl derer, welche, zu den musikalischen Notabilitäten unserer Zeit zählend, sich auch schriftstellerischen Ruf erworben haben. Berlioz schwingt in Frankreich seinen Zepter, der oft im Goldflimmer seines Humors erglänzt und bald von der Phantasie in eine Zauber-

gerte, bald von Ingrimm und Ungeduld in eine scharfe Rute verwandelt wird. Wagner führt auf systematischem Plan die Stufenleiter eines ganzen Ideenbaues auf, welcher die Gesellschaft auf der Basis einer Pyramide zu umfassen strebt, deren Spitze das Drama bildet. Marx fesselt durch den Adel seines Stils, dessen Präzision in manchem Passus den Genius der lateinischen Sprache heraufzubeschwören scheint, während in anderen Partien die prangende Fülle poetischer Bilder die tiefsten Gedanken bekleidet. Hiller, Halévy und Adam führen eine feine, lebendige, scharfe, geistreiche Feder, und Hans v. Bülow wird nicht um Tinte zu seinen Partituren verlegen sein, weil er vordem manchen Tropfen zu beißender und geistvoller Ironie verbrauchte. Wie jener Philosoph den Leugnern der Bewegung dieselbe durch sein eigenes Gehen begreiflich machte, so mag die Aufzählung der genannten Namen denjenigen als ein Beweis genügen, welche an der Möglichkeit zweifeln, daß man schriftstellerisches und künstlerisches Talent vereinigen könne.

Bei Schumann ist diese Vereinigung noch durch das Verdienst erhöht, daß er nicht unbewußt dem Drang der Verhältnisse nachgab und, nachdem er diese erkannt, nicht erst die äußerste Notwendigkeit zum Handeln abwartete. Er drückte der Darlegung seiner Ansichten das Siegel geistiger und materieller Opfer auf. Nicht damit zufrieden, für seine Idee — die vor zwanzig Jahren ebensowenig allgemein begriffen wurde, als sie es kaum in den nächsten Dezennien sein dürfte — zu eifern, zu predigen, zu arbeiten, zu kämpfen, setzte er für die erkannte Wahrheit Gut und Leben ein. Ein richtiger Blick ist zu allen Zeiten ein Vorzug. Das durchdringende Seherauge aber, das aus einem Zusammentreffen verschiedener Umstände die kommenden Wirkungen beurteilt, ihre Tragweite von Anfang an erkennt und Übelstände sogleich nach ihrem Auftreten richtig wägt, ist nur Sache einer außergewöhnlichen Intelligenz. Und die gewonnene Überzeugung jahrelang konsequent mit Klugheit, Geschicklichkeit, Takt, Mut und Kraft festzuhalten, zeigt einen über dem Alltäglichen stehenden Charakter.

Sowohl durch seinen gewählten, reinen und graziösen Stil, als durch die treffende, harmonische Anwendung seiner Bilder ge-

hört Schumann unbedingt zu den bedeutendsten Schriftstellern der Gegenwart — zu denen, welche die musikalische Kritik zu einem literarischen Gegenstand umgeschaffen haben. Bis dahin hatte man in Deutschland selten Wissenschaftliches, Vernünftiges und Richtiges über Musik in einem blühenderen Stil als dem bei Lehrbüchern der Arithmetik gebräuchlichen vortragen hören. Schumann vermied diese Trockenheit der Fachmenschen, die in so wenig anziehender Weise und immer nur vom technischen Standpunkt aus über Musik derartig gesprochen hatten, daß man leicht von ihr selbst hätte abgeschreckt werden können, wenn man, um Musiker zu sein, notwendigerweise solche Speisen verdauen sollte. Er wußte die Laien zu interessieren, denen bisher die musikalischen Zeitschriften meistens für zuviel Langeweile zuwenig Belehrung geboten hatten. Ohne sich abenteuerlichen dilettantischen Phantasien über unsere Meisterwerke hinzugeben, ohne sich auch nur daumenbreit vom Boden der Wirklichkeit zu entfernen, erregte und erfrischte er durch poetische Bilder, beschäftigte er die Einbildung und war so liebenswürdig lehrreich, daß man sich gern von ihm belehren ließ. Wie die schillernde Libelle oder der zitternd flatternde Kolibri kleine Meisterwerke der Schöpfung sind, so war der geringste Artikel aus seiner Feder ein Muster von Geist, Kolorit, Humor, Ernst oder Satire. Dem einfachsten Lob oder Tadel gab er eine interessante Wendung. Ebenso wußte er die rein persönlichen Angelegenheiten der Autoren, deren Werke er besprach, mit allgemeinen Bemerkungen zu verbinden, deren Feinheit und Richtigkeit seiner Kritik oftmals ein längeres Leben verbürgt, als das besprochene Werk selbst haben mag oder gehabt hat. Seine Definitionen über ihre Vorzüge und Mängel nebst ihren Ursachen und Folgen sind so vortrefflich, daß sich immer Sujets finden werden, auf welche seine Ratschläge anwendbar sind, ähnlich wie Martials Epigramme und die Satiren des Horaz noch heute den von ihnen verspotteten Schwächen und Lächerlichkeiten einen Spiegel vorhalten.

Der allgemeine Charakter seiner Kritik läßt sich am besten durch die Anerkennung bezeichnen, daß er selbst den Worten, mit welchen er ihre Aufgabe feststellte, gewissenhaft wie einem klösterlichen Gelübde nachkam:

„Törichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffen aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Mutigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze und salutiert."

Auch da müssen wir seine eigenen Worte anführen, wo es unserem Sinne nicht immer entspricht, wenn er Mittelmäßigkeiten nicht allein zu gelinde beurteilt, sondern sie überhaupt einer Kritik würdigt, während die Zeit selbst bereits durch gänzliches Vergessen ihnen Gerechtigkeit hat widerfahren lassen.

„Über gewisse Dinge sollte man kein Wort verlieren[1]." Und weiter:

„Der Kunst ist aber nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch zu machen[2]."

„Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart steht, wird sich meistens über die Wirkung seiner Leistung, oft auch über diese selbst im Irrtum befinden[3]."

„Schreibt doch keine Adagios mehr oder bessere als Mozart! Wenn Ihr auch eine Perrücke aufsetzt: werdet Ihr darum weiser?[4]"

Im ganzen jedoch wäre es zu wünschen gewesen, seine an Verschwendung grenzende Großmut hätte ihn nicht verleitet, seine fein geschnittenen, zierlich gefaßten Diamanten an glanz- und titellose Namen zu reihen —: eine Krautjunkerkrone hat kein Recht auf Edelsteine! Wenn man gegen gewöhnliche Bestien auf die Jagd geht, verschwende man keine goldenen, emaillierten Pfeile, sondern schone diese, bis es einen Kampf gegen die „Fürsten der Waldung" gilt!

Andererseits finden wir Momente, in welchen die Bitterkeit seines Tadels zu einem Mangel an Gerechtigkeit wird. Doch muß zu seiner Ehre gesagt werden, daß der erste Fehler häufiger als der letzterwähnte vorkommt und beide nur eine sehr schwache Minorität gegen seine Vorzüge bilden.

Wenn die italienische Musik in Schumanns Augen als eine

[1] Bd. III, S. 30.
[2] Bd. III, S. 159.
[3] Bd. II, S. 63.
[4] Bd. I, S. 289.

zur Laïs verkappte Venus erschien, in deren Armen er Silen statt Bacchus zu erblicken glaubte, so kann uns das keineswegs überraschen. Die Griechen hatten aus der Göttin der höchsten Schönheit ein von jedem brünstigen Verlangen zu erstrebendes Wesen gemacht, dessen Kultus die Liebeslust begünstigte. Bacchus — der Zögling der Musen, der Erzeuger des Eros — war ihnen der Gott des Enthusiasmus und der Begeisterung, deren erhabene Trunkenheit durch die um seine Stirne gewundene purpurne Rebe symbolisiert wird, während die wilden Tänze seines Gefolges nur ihre in gemeinen Nachahmungen enthaltene Karikatur darstellen. Diese esoterische Bedeutung ist lange verkannt worden, und man fand in diesen Mythen nur den Kultus grober Sinnlichkeit. Heute hat die ihre Herrschaft ebensowohl auf das Studierzimmer wie auf das Boudoir ausdehnende Mode eine fieberhafte Bewunderung für die ungebundene Freiheit der Griechen in Deutschland eingeführt, dabei erklärt man aber zugleich dieselben Gefühle, dieselben Leidenschaften in Acht und Bann, welche in der italienischen Musik erblüht, auf hesperischem Boden gewachsen, nur von den Gesetzen der Grazie gezügelt, nur von dem Gürtel der Schönheit verhüllt sind, ähnlich wie sie ehemals, in der Nacktheit der Statuen zum Ausdruck gekommen, Griechenland entzückt haben.

Der strenge Schumann aber hat wahrscheinlich niemals eine Vorliebe für die keusche Glut einer antiken Diana empfunden. Als Bildhauer würde er Jean Goujons Schule, welche ihr Ideal nicht in der Üppigkeit der Erscheinung der Formen, sondern in höchster Vergeistigung derselben erstrebt, angehört und als Maler sich von Giulio Romano entfernt haben, um sich Francia oder Fiesole zu nähern. — Wenn wir sein Verkennen der wirklichen und ausgezeichneten Verdienste Meyerbeers bedauern, mit welchem er übersah, daß man diesen Meister noch lange studieren wird, nachdem man aufgehört, ihn nachzuahmen: so müssen wir ihm doppelt dankbar sein, daß er einem Franzosen, daß er Berlioz so sympathisch entgegenkam und für dessen erstes Auftreten ein so richtiges Urteil bewiesen hat. Folgende Zeilen von 1839 könnte man als erst gestern geschrieben glauben. „Gänzlich“ — schreibt Schumann — „vermißten wir auf dem Repertoire Berlioz. Fehlen aber sollte

er nicht länger, der, wie er auch sein möge, durch Übergehen in der Geschichte der Musik ebensowenig vergessen gemacht wird, wie durch bloßes Überschlagen ein Faktum der Weltgeschichte[1]." Schumann hielt auf die Ehre, ihn erkannt zu haben: „Wir fordern zugleich ein für allemal unsere Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit unserer kritischen Weisheit nicht, wie gewöhnlich, zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im voraus gesagt, daß Genie in diesem Franzosen gesteckt hat[2]."

Es möchte schwer sein, ein empfehlenswerteres Vorbild aufzustellen als diese Kritik, die immer in Jean Paul und Hoffmann nachschlägt, öfter in Moore als in Byron, eher in Rückert als in Schiller blättert, mit immer edlem Verständnis jedem feinen, höher strebenden Gefühle entgegenkommt, allem Neuen, Kühnen, Originellen sich befreundet zeigt, das Schöne überall aufrichtig sucht und hegt, von jeder innerlichen Bewegung innerlich mitergriffen und für jede gelungene Form empfänglich ist — eine Kritik, die von Natur unparteiisch, niemals gehässig und noch weniger neidisch wird und vor allem ihren Pflichten als Hüterin reiner künstlerischer Sitten nachkommt. Die schlichten Blumen des Feldes netzt sie mit schimmerndem Tau und weht mit dem Herbstwind einer schneidenden Ironie die Schminke von schamlosen Wangen, die Papierblumen von gemachten Girlanden.

Schumanns Kritik liefert ein schönes Beispiel eines prinzipiell strengen, faktisch wohlwollenden Geistes, der anspruchsvoll für die Kunst, nachsichtig für die Künstler ist, der gern aus seiner Heimat in den Wolkenschichten als freundlicher Gast in bescheidenen Niederungen einkehrt, dem viel Wollenden vieles verzeiht, redliche Gesinnung und beharrliches Streben ermuntert, sich mutig und voll Zorn gegen reiche Geister erhebt, die ihren Reichtum nicht zum alleinigen Nutzen der Kunst verwenden wollen, der selbst im Tadel sanft gegen Schwache ist und im Lobe selbst gebieterisch gegen Erfolgreiche — ehrlich aber gegen alle.

---

[1] Bd. III, S. 290.

[2] Bd. I, S. 245.

Schumann tritt uns in seinem literarischen Wirken, dessen Gesamtüberblick uns durch die kürzlich in vier Bänden erschienene Sammlung seiner kritischen Schriften ermöglicht ist, gut und liebenswürdig, wie jede höhere Persönlichkeit, entgegen, geistreich und voll Laune, wie ein wirklicher Künstler, mit einer den Dichter bezeichnenden Vorliebe für Abschweifendes und Überraschendes, — vor allem und über alles aber als rechtschaffener Mensch in seinen Überzeugungen und in der Art, wie er sie vertritt. Es würde von großem Interesse sein, wenn jemand die Aufgabe verfolgte, die in seinen Schriften oft nur im Vorübergehen berührten Ansichten näher zu untersuchen und in besonderen Artikeln dazulegen. Besonders würde dabei die fein überlegte Wahl des Ausdrucks hervorzuheben sein, den er zur Charakterisierung gewisser Individualitäten anwandte, und durch welchen er oft, wenn er auch nichts als die Wahrheit sagt, dennoch mit einer dem Journalisten nicht allein erlaubten, sondern sogar unentbehrlichen Diplomatie die ganze Wahrheit mehr erraten läßt, als daß er sie ausspricht.

Nur eine aufmerksame Lektüre seiner vier Bände kann die von ihm in dieser Hinsicht geübte Virtuosität vollkommen erkennen: in welcher Fülle er den Samen des Lobes über manche Namen streut, mit welcher Zurückhaltung er wieder andere rühmt und dabei die Qualität seines Lobes so genau abmißt, daß man vorziehen möchte, jenen anzugehören, welchen er in Kürze, aber entschieden höhere Vorzüge zuerkennt als anderen, deren Verdienste er weitläufig und mit einer gewissen Artigkeit aufzählt. In vielen seiner Kritiken über Mendelssohn, Moscheles, Berlioz, Hiller u. a. wird man oft den unter dem Faltenwurf des Stils geistreich verborgenen Konturen nachspüren müssen, um sie vollständig herauszufinden.

Ohne — was außerhalb unseres Zweckes liegen würde — auf eine nähere Besprechung dieser Einzelheiten einzugehen, machen wir noch auf ein mit vielem Erfolg von ihm angewandtes Verfahren aufmerksam, welches darin besteht: ein und dasselbe Werk unter zwei aus verschiedener Anschauungsweise hervorgehende Beurteilungen zu stellen. Die in dieser Weise redigierten Artikel unterzeichnete er mit zwei Pseudonymen, welche durch die Aufsätze selbst,

noch mehr aber durch die Sonate, auf deren Titel sie prangten, und die uns als das wertvollste Werk dieser Gattung seit Beethoven erscheint, eine große Berühmtheit erlangt haben. In der zweiten Ausgabe dieser Sonate wurde der wirkliche Name des Komponisten an die Stelle von Florestan und Eusebius gesetzt. Diese waren zwei erdachte und trefflich erfundene Persönlichkeiten, welche in Schumanns Journal die Prinzipien der Strenge und Milde, des unerbittlichen Strebens nach dem absolut Schönen und der Neigung zu verführerischen Abwegen repräsentierten, wie sie in jeder Kritik nebeneinander bestehen müssen, je nachdem sie die individuellen Eigenschaften, Zweck und Wirkung eines Werkes oder die Mängel in Betracht zieht, welche es entstellen, seine Vorzüge hemmen, seine Intentionen vereiteln.

Diese Idee, die beiden in der Kritik notwendigen Gesichtspunkte, die Forderungen der Kunst und die Auffassung des Künstlers, zu trennen, war ebenso sinnreich als neu. Sie dürfte als eine der sichersten, einfachsten und bequemsten Formen zu benutzen sein, um alle Fehler eines Kunstwerks in den Augen desjenigen hervorzuheben, der, vom Autor absehend, es einerseits nur nach dem erreichten Grad von Vollkommenheit, nach seinem künstlerischen Bürgerrecht, nach dem Rang, den es in der Welt der Ideale einzunehmen berechtigt ist, beurteilt, andererseits aber auch dem Wollen des Künstlers, dieses gleichsam erratend, entgegenkommt, seinen Platz unter den Zeitgenossen und die auf ihn wirkenden und von ihm bekämpften Einflüsse berücksichtigt, ihn in dem vorteilhaften Licht, in dem er gesehen werden muß, zeigt und die Hoffnung ausspricht, zu welcher sein Talent berechtigt.

Die Kritik würde oft an Klarheit gewinnen, wenn sie über ein neu erschienenes Werk zwei verschiedene, aber gleichzeitig erscheinende Beurteilungen geben wollte, anstatt, wie es meist geschieht, seine Vorzüge und Schwächen in einer Wage abzuwägen, deren Gleichgewicht zu erhalten darum kaum möglich ist, weil man bald an der einen, bald an der anderen Schale zieht und schließlich aus dem gehäuften Lob und Tadel sich Wohlwollen und Mißgunst nach Belieben ihr Fazit ziehen, und beide nur das heraussuchen, was in ihren Kram paßt. Ein solches Verfahren würde der doppelten Pflicht

des Kritisierenden Genüge leisten: der strengen Pflicht, die ihm der Kunst gegenüber obliegt, ihren Tempel von Verkäufern und Marktschreiern zu reinigen, und der heiligen Pflicht gegen den Künstler selbst, seinem rastlosen Verlangen, seinem unbestimmten Wollen, seinem Überströmen, seinem ängstlichen Forschen, seinem tiefen Leiden Rechnung zu tragen. Ist doch das Talent ebenso wie das Genie, ehe es seiner Mission, seines rechten Weges sich bewußt wird, an alle diese aufeinanderfolgenden Phasen, die es selbst zu erleben hat, gebunden und infolge falscher Auffassung seitens eines beschränkten Kritikers durch unverdientes Verkennen, vorzeitiges Verdammen leicht zu Entmutigung und Verzweiflung, zu Ermüdung oder Anmaßung getrieben und von seinem Wege irregeleitet, bis dann Erschöpfung und Betäubung anstatt der Heilung eintritt, welche jener kritische Quacksalber zu vollbringen vorgab.

Zugleich würde diese Art der Doppelkritik dem Rezensenten einen Maßstab seiner eigenen Fähigkeiten an die Hand geben, ihm ein Urteil darüber ermöglichen, inwieweit sein Stil mit seinen Gedanken übereinstimmt, ob die Wirkung der Arbeit seine Absicht verwirklicht, und ob es ihm gelungen ist, anderen das Ideal deutlich zu machen, welches ihm im Geiste vorschwebte. Denn diese Teilung der Kritik ermöglicht, daß er den Eindruck, welchen die Vorzüge eines Werkes auf ihn machten, wiedergibt, ohne seine Schilderung durch unmittelbaren Tadel seiner Fehler zu entfärben, die durch eine geistvolle Auseinandersetzung dem Leser oft viel gewichtiger als dem Zuhörer oder Zuschauer selbst erscheinen können.

In Schumanns Schriften repräsentiert Florestan das strenge Urteil der abstrakten Kunst. Er ist die mit dem Schwert bewaffnete, Opfer fordernde Gerechtigkeit; Eusebius ist die liebevolle Auffassung des Künstlers: seine Gerechtigkeit nimmt die Binde von den Augen, um nicht blindlings zu verwunden. Er empfindet die Absicht des Autors mit; Florestan sieht nur, was das Werk selbst ihm zeigt. Jener ist biegsam und elastisch, wie das Gefühl, dieser unbeugsam und anspruchsvoll, wie der Verstand.

Beide Gegensätze müssen sich in dem wahren Kritiker vereinigen.

Die von Schumann gewählten Namen entsprechen den Begriffen von Güte und Gerechtigkeit. — Da nun aber Güte ohne Gerechtigkeit unvollkommen ist, und Gerechtigkeit ohne Güte nicht ausreicht, so sollen in dem, der sich berechtigt glaubt, ein Urteil zu fällen, beide — sozusagen — persönlich vorhanden sein und sich gegenseitig ergänzen.

III.

Als Schumann den Augenblick kommen sah, in welchem der Künstler nicht mehr anders konnte, als an der allgemeinen Kunstkritik teilzunehmen, und er die Pflicht fühlte, unter allen jenen Stimmen, welche das Recht zum Publikum zu sprechen gebrauchen und mißbrauchen, auch die seinige ertönen zu lassen, ging er von einem höheren Gesichtspunkte aus als dem der Nützlichkeit für das Publikum, den schaffenden Künstler im allgemeinen und den Künstler-Schriftsteller insbesondere.

Ihm drängte sich die Notwendigkeit dieses Schrittes für die Kunst selbst auf.

Er wollte nicht allein dem Nachteil vorzubeugen suchen, der sowohl denen unter uns unvermeidlich droht, welche die Gunst der Presse zu erpressen sich nach der Mode zu modeln verschmähen oder in Dürftigkeit und Zurückgezogenheit den journalistischen Machthabern zu ferne stehen, als auch den aufrichtigen Verehrern der Kunst, welche das Bedürfnis haben, über das wahrhaft Schöne und Bewundernswerte Aufklärung zu erhalten. Er gab sich Rechenschaft von der Bestimmung der Musik: von ihrer momentanen Stellung neben den anderen Künsten, von ihrer geschichtlichen Entwickelung bis auf die Gegenwart, von ihrer Gegenwart als Ergebnis der Vergangenheit, von ihrer Zukunft als bedingt von der Gegenwart. Hier mußte er sich sagen, daß in einer von so vielen neuen Elementen gärenden Zeit und Gesellschaft auch die Musik nicht ohne neue Interessen und Tendenzen bleiben konnte, daß es auch für sie, die sich vor kurzem — vor kaum länger als einem halben Jahrhundert — auf ein neues Fundament gestellt, von höchster Wichtigkeit sei, über den Unterschied ihrer eigenen Vergangen-

heit und Gegenwart in innigster Beziehung zu dem Jetzt und Sonst der übrigen Welt sich klar zu werden.

Als reifer und selten begabter Verstand erwog er, daß diese oder jene Kunstform in dem einen oder anderen Lande nicht zufällig, sondern als Blüte und Spitze einer ganzen Reihe von Sitten, Bildungsphasen, Ansichten, Denkweisen, Überzeugungen entsteht, daß mit den in ihrem Medium vollzogenen Modifikationen, mit dem in einer Mehrzahl von Geistern veränderten Strombette der Meinungen und Stimmungen, mit den beträchtlichen Umwälzungen sozialer Kulturzustände auch die Musik einen anderen Weg einschlagen, einen neuen Aufschwung nehmen, für modernen Gefühlsinhalt moderne Formen finden müsse, um den kommenden Generationen ein neues Kleid aus neuem Stoff zu bieten, wollte sie nicht, während die ganze Gesellschaft sich um eine andere Achse drehte und dem alten naiveren und glühenderen Kultus sich entfremdet fühlte, einseitig auf dem Standpunkte früherer geistiger Zustände, ehemaliger Bedürfnisse des Publikums, veralteter Kunstansichten beharrend ihrem unvermeidlichen Untergang entgegensehen.

Vor allem erschien es ihm als eine Notwendigkeit, das Bollwerk zu schleifen, durch welches sie seit so langer Zeit von der gleichzeitigen geistigen Bewegung abgeschlossen war, sie um jeden Preis aus ihrer Isolierung zu befreien, sie mit den in der Gesellschaft sich fortwährend gleich Luftströmungen kreuzenden Stimmungen und Gefühlen in Kontakt zu bringen und mit allem zu identifizieren, worin sich der Zeitgeist mit seinen Bestrebungen und Hoffnungen kundgibt.

Bei einer näheren Betrachtung der Stellung, welche die Musik bis zum Beginn unseres Jahrhunderts im Vergleich zu den anderen Künsten einnahm, finden wir sie von Künstlern, Poeten, Gelehrten, Schriftstellern, von allen, die sich nicht ausschließlich mit ihr beschäftigen, dergestalt ignoriert, daß ihre Geschichte, ihre Perioden der Blüte und des Verfalls, ihre Meister und Meisterwerke, ja sogar ihr Vorhandensein in den historischen Darstellungen der Völker mit ihren verschiedenen Epochen, Kulturstufen, literarischen Zuständen und Entwickelungsphasen der Künste kaum dem Namen

nach Erwähnung gefunden haben. Andererseits haben die Musikhistoriker in ihren Schilderungen der langsamen Entwickelung der aufeinanderfolgenden Phasen der Tonkunst niemals die Notwendigkeit gefühlt, der Quelle ihrer Umgestaltungen in den äußeren Einflüssen nachzuspüren, wie sie von geistigen und Sittenzuständen, von dem gleichzeitigen Aufblühen anderer Künste geübt werden. Die Historiographen und Chronikenschreiber der Musik — wie kürzlich ein geistreicher Schriftsteller sie nannte — haben sich immer damit begnügt, den Strom der Vergangenheit aufwärts zu schiffen, ohne nach den Ufern des Ozeans der Noten zu forschen und ohne ihren Blick zu einem weiteren Horizont zu erheben. Sie haben dann natürlich nur „Himmel und Musikanten" gesehen. Nach ihnen wäre die Musik die wurzellose Steppenblume, deren verstreuter Samen nicht der Nahrung der Erde zum Blühen bedarf, und die, von Lüften gewiegt oder von Stürmen umhergetrieben, in der Volkssprache die „Windsbraut" genannt wird, weil sie Spielzeug und Beute des Windes ist.

Andere Künste sind dem Anscheine nach inniger als die Musik an die Notwendigkeiten des Lebens geknüpft. Besonders ist die bildende Kunst von der Zivilisation am ersten und häufigsten in Anspruch genommen worden, um die Wohnung des Menschen zu veredeln, seine Bauten zu verschönern, sie mit zierlichem Schnitzwerk zu bedecken, mit Bildsäulen zu bevölkern, mit Gemälden zu verherrlichen. Neben ihr erscheint die Poesie als ein von selbst gedeihendes Wesen. Vorausgehend, begleitend und folgend durchschreitet sie jede Periode der Kultur, so daß, wenn man das leichtere Aufblühen dieser Kunst, die unzertrennliche Verkettung der anderen Künste mit den unumgänglichsten Lebensbedürfnissen bedenkt, man für die Musik die Möglichkeit eines sich auf die Popularität beziehenden Wettstreites mit den Schwesterkünsten bezweifeln und sich fragen möchte: ob man ihr die Kraft eines gleichen Ringens zutrauen dürfe, ob sie nicht, wie es früher der Fall war, auch jetzt hinter den anderen zurückbleiben müsse. Eine neue Schwierigkeit stellte sich ihr überdies entgegen. Von dem Augenblick an, als sie das zu verwendende Material (die Harmonie) gänzlich beherrschte und zur vollständig ausgebildeten Sprache entwickelt hatte, ver-

fiel sie einer Abhängigkeit, unter welcher sie oftmals leiden mußte. Sonderbarerweise aber gelangte sie gerade durch diesen Übelstand zu allem, was ihr im Vergleich zu den anderen Künsten zu fehlen schien.

Der Grund dieser Abhängigkeit — das zur Ausführung ihrer großen Werke erforderliche Zusammenströmen von Mitwirkenden und Teilnehmenden — ist zugleich der Grund einer Popularität geworden, welche allen anderen Künsten den Rang streitig macht. Wahr ist es, daß sie zur Bildung eines Orchesters, eines Chors, einer Oper vieler Virtuositäten bedarf, und zweifellos kostet es Mühe genug, ungleiche Elemente zu einem homogenen Ganzen zu verbinden. Scheitern doch bei einer Verbindung allzu verschiedener Kräfte, wie sie der Zufall so oft zusammenführt, nur zu häufig alle Versuche einer Verschmelzung. Dabei beschränkt sich die Musik nicht auf Rekrutierung aus den Reihen der Künstler von Fach. Abgesehen von den ausgezeichneten Talenten, welche sie außerhalb des Kreises ihrer Untertanen bildet, und die für Solo-Mitwirkungen nur mit befriedigter Selbstfreude, wärmster Erkenntlichkeit und allen Arten von Beifall belohnt werden müssen, wirbt sie noch für ihre Chöre und Orchester die ganze Avant- und Arrièregarde der Dilettanten und Liebhaber, die nicht patentierten Ignoranten, denen ein gesunder Ton und ein kräftiger Bogenstrich zu Diensten ist. Immer häufiger zieht sie Tausende von den entferntesten Provinzen ihres großen Reiches in einen Mittelpunkt zusammen. Diese kennen sich gegenseitig nicht, sind aber von gleichem Stoff genährt, in ihm vereinigt und werden selbst nach ihrer Trennung durch gemeinsame musikalische Interessen und analoge Eindrücke in einer Art von Einverständnis erhalten, welches sie über kurz oder lang zahlreicher und inniger zusammenführen wird. Bewegung ist das eigenste Element der Musik. Sie überträgt dasselbe der Gesellschaft, indem sie eine Menge Mitwirkender der verschiedensten Stellungen und Fähigkeiten in Anspruch nimmt.

Außer dem Drama zieht keine Kunst so sehr wie die Musik die Menge herbei, deren Teilnahme sie durch die große Zahl Ausübender steigert. Die Bilder- und Statuenausstellungen lassen Künstler und Zuschauer in seiner Isolierung. Indem hier jedes Werk als

Ausdruck eines besonderen Gefühls sich auch an die individuelle Auffassung wendet, bleiben die hervorgerufenen Empfindungen zerstreut und vereinzelt. Plastische und poetische Werke werden außerhalb der Museen und Bibliotheken eine Art persönlichen Eigentums; man gestattet den Zutritt zu ihrem Mitgenuß, zu ihrer Beurteilung nach persönlichem Gutdünken. Bei der Musik und ihren großen Festen ist das anders. Hier wirkt alles zur Erfüllung einer und derselben Aufgabe, zum Gelingen desselben Werkes mit; alle teilen sich in denselben Genuß, netzen an demselben Trank ihre Lippen und werden gleichzeitig von demselben Gefühl ergriffen. Noch mehr! Die Musik beschränkt ihre herrlichsten Manifestationen nicht auf Massenwerke für die Massen: sie entspricht den entgegengesetztesten Bedürfnissen unserer Seele und erfüllt sie mit allen Eindrücken, deren sie fähig ist. Keiner unserer innersten Gemütsanlagen will sie unzugänglich bleiben, in allen Formen ihnen entgegenkommen. Rauschend und ermutigend im Kriegslager, groß und majestätisch in der Kirche, dramatisch ergreifend, lebhaft, lustig auf der Bühne, betäubend und hinreißend im Ballsaale, zeigt sie sich zart, andächtig oder leidenschaftlich in der Lyrik, mild oder durchdringend in den Unterhaltungsliedern für gemischten oder Männerchor, beredt und dithyrambisch in ihren symphonischen Dichtungen, in ihren gesungenen Epopöen. Dem einen bevölkert sie die Einsamkeit, den anderen zieht sie mitten im Gewühl der Menschen in die Stille ihrer tiefen Schatten. Hier vereinigt sie Hunderte zu einem gmeinsamen Wirken, dort schmelzen in ihrem Hauch zwei Stimmen, zwei Herzen zu sympathischen Tönen ineinander. Wie am Schicksal des einzelnen Gemütes, an seinem Leide und seiner Freude, nimmt sie teil am lauten Außenleben, erschallt sie im Tempel wie im Wald. Erinnerungsklang und schallender Kriegsruf, Banner einer ganzen Nation und Sinnbild einer geheimnisvollen Liebe, tönt sie durch die Geschichte der Völker, bleibt sie nirgends und niemandem fremd.

Dieses Resultat jedoch — diese Ausdehnung ihres Reiches und ihrer Macht konnte sie erst von dem Moment an erreichen, als sie zu gleicher Zeit Wissenschaft und Kunst geworden war und in der ersteren den für die Wurzeln der letzteren nötigen Boden

gewonnen hatte. Sie konnte es erst, seit ihre Offenbarungen mit dem vollen Wert auch den ganzen Reiz der Wirkungen erreicht hatten, welche großen Kunstwerken eingeboren sein müssen.

Was geschah, hat geschehen sollen. Die Musik hatte sich eine Sprache zu bilden. Sie mußte die Harmonie gestalten, damit die Melodie aufhöre eine rein instinktive Ausdrucksweise, ein beredtes Seufzen und verworren unsicheres Stammeln zu sein, damit sie zum klar ausgeprägten Gedanken und Gefühl werden könne. Die Harmonie sollte dieser Zwillingsschwester der Sprache alle die Elemente verleihen, welche sie selbst sich mit der Zeit errungen hatte, und durch die sie mittels ihres Reichtums, ihrer Elastizität und Mannigfaltigkeit befähigt worden war, den von ihr behandelten Stoff zur Kunstform zu erheben. Mit Hilfe des Genies und des Talentes erreichte die Melodie dieses Ziel so vortrefflich, daß sie, wie das menschliche Wort, eine unbegrenzte Anzahl verschiedener Idiome besitzt, welche, organisch konstruiert, immer veränderlich bleiben und verändert werden und im Verhältnis ihrer Aufeinanderfolgen jeder Vervollkommnung und Bereicherung fähig sind. Die Musik wäre demnach als die universelle Sprache der Menschheit zu bezeichnen, durch welche sich das menschliche Gefühl allen Herzen in gleich verständlicher Weise mitteilen kann, während sie außerdem den verschiedenen Nationen die mannigfaltigsten Dialekte darbietet, je nachdem deren Ausdrucksweise dem Geiste der einen oder der anderen besser entspricht.

Dieses Hervorbringen musikalischer Grammatik, Logik, Syntax und Rhetorik bedurfte eines langen Zeitraumes, während dessen es der Musik vielleicht schädlich gewesen wäre, über ihr spezielles Gebiet hinauszugehen und sich mit anderem, als den Sorgen um ihren eigenen Haushalt, zu beschäftigen. Jede Eiche war einmal eine Eichel, jeder Zeder ein Busch, und jede Kunst begann mit ungelenken praktischen Versuchen oder mit trockenen theoretischen Studien über die Eigenheiten des zu behandelnden Materials. Wenn man aber das Gesetz, nach welchem die meisten Dinge dieser Welt sich richten, auf die Künste anwendet — wenn man zugibt, daß die Zeit nur das schont, was sie selbst geschaffen, das längste Leben dort gewährt, wo die Kindheit die längste Dauer eingenommen,

und sich alles nur sehr allmählich und stufenweise entwickelt hat: so wäre anzunehmen, daß der unter allen Künsten am langsamsten erblühten Kunst, der in fast mikroskopisch zu nennenden Fortschritten nur im Verlauf von Jahrhunderten groß gewordenen Musik, auch die längste Blütezeit vergönnt sein werde.

Die dem Ende des vorigen Jahrhunderts angehörenden Umgestaltungen haben die Tonkunst auf einen Punkt gebracht, von dem aus sie endlich beginnen konnte, in der „Freiheit ihrer Kraft" zu wandeln. Der Anfang unseres Jahrhunderts führte dann, ruhmvollen Andenkens, die Epoche herbei, in welcher sie ihre toga virilis anlegte. Die Kinderschuhe austretend, verließ sie die Schule, welche sie von der sozialen Bewegung und den öffentlichen Angelegenheiten ferngehalten hatte, und nahm ihren Platz unter jenen Existenzen ein, welche mit dem bestehenden Leben unzertrennlich verwebt sind, von allem, was auf sie Einfluß übt, berührt werden und ebenso umgekehrt wieder ihren Einfluß auf dieses ausüben — ein Platz, wo ihr von nun an nichts fremd bleiben darf und ihrem Dasein die Anerkennung werden muß.

Beethoven, an der Hand seines Genius stark wie ein Ringer, trauernd wie ein Enterbter, strahlend wie ein Himmelsbote — Beethoven war es, der den Übertritt unserer Kunst aus ihrer begeisterten Jugendperiode in die Zeit ihrer ersten Reife entschieden bezeichnete. Sein Auftreten brachte in dem Gang, wir möchten sagen, in der Haltung der Kunst eine solche Veränderung hervor, daß niemand mehr die neue Ära der Musik leugnen kann, zu welcher sich die vorhergehenden Perioden gleich vorbereitenden Stufen verhalten. Jene allerdings, welche in den Kraftübungen ihrer langen Kindheitsepochen, in dem vorahnenden Aufblitzen ihrer Zukunft bereits das volle Ziel ihrer Tätigkeit erblicken wollten, täuschten sich ebenso wie diejenigen, welche dem Wahn huldigen, auf Schulbänken in die Wissenschaften eingeweiht zu werden, während sie in Wahrheit dort nur das Lernen lernen. Dem einen Teil mochte die plötzliche Umwandelung als die Ekstase eines Sterbenden, als letztes lebhaftestes Aufflackern einer erlöschenden Flamme, als letzter ausdrucksvollster Blick eines brechenden Auges erscheinen. Der andere Teil dagegen erblickte in ihnen die prophetischen

Zeichen ihrer Männlichkeit, nicht ihres Todeskampfes. Sie hielten sie für ein frisches, fröhliches Wegwerfen verbrauchter, ausgenutzter Schulbücher, für die Emanzipation von den der Unerfahrenheit und Unsicherheit der ersten Jugend angelegten Fesseln, für eine gesetzliche Erklärung der Mündigkeit.

Was kann von diesem Gesichtspunkte aus die kurze Spanne Zeit bedeuten, welche uns von diesem feierlichen Augenblick trennt, — wenn wir bedenken, wie viele Jahrhunderte die Musik gebraucht hat, um Schritt für Schritt ihre Lehrzeit durchzumachen und Wort für Wort, Seite um Seite, Kapitel um Kapitel dem Aktenstoß einzuverleiben, der ihr Wissen aufbewahrt und so ihr nötiges Maß des Fortschrittes Korn um Korn zufüllen, ehe sie von der Arbeit des Lernens ablassen durfte, um nun erst zur Aufgabe des Lehrens überzugehen! Sie hat während derselben einen unversiegbaren Schatz von Kenntnissen, eine unerschöpfliche Fülle von Mitteln sich erworben. Unsere Zeit ist nun die Periode, welche die Beendigung ihrer verschiedenen Kindheitsphasen und den Anfang ihrer männlichen Laufbahn bezeichnen soll[1]. Wie wird diese beschaffen, welcher Punkt wird ihr Ziel sein? Nur die Zukunft kann diese Frage beantworten.

Wer die Worte „Fortschritt" und „Vervollkommnung" ausspricht, nennt auch zu gleicher Zeit das Unvorhergesehene, Ungeahnte.

Erfindung und Neuerung, von dem Genie vollbracht, von dem Talent entwickelt, werden nur darum so genannt, weil sie uns mit dem Unbekannten bekannt machen, das Ungeahnte uns entdecken[2].

Hier sind alle phantastischen, sich um den Schleier der Zukunft drängenden Hirngespinste unnütz. Mag er aus kurzsichtiger Hoffnung oder aus der Furchtsamkeit der Glaubenslosigkeit gewebt sein: sie werden ihn nicht herabziehen. Ist es auch nötig, diesen

---

[1] „Und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopinsche Konzerte schreiben würde als Mozartsche." Bd. I, S. 166.

[2] „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie hergebrachte Formen beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie dieselben erweitern; das Genie aber darf frei gebären." Bd. I, S. 118.

Schleier zu lüften? Bedürfen wir eines Aufschlusses über die zukünftige Form der Kunst, um ihre Gegenwart zu schaffen? Die Gegenwart gehört uns, und ihr Bereich ist ausgedehnt genug, um unsere ganze Sorge, Pflege und Anstrengung zu absorbieren. Leiten, beherrschen, und bilden wir sie! Dann gehen wir, geleitet von jener unerklärlichen magnetischen Kraft, deren unwiderstehlichen voraussehenden Trieb große Menschen bildlich ihren Leitstern, ihren Dämon nennen und ihm folgend die Wogen der Völker mit sich ziehen, am sichersten der Zukunft entgegen! Niemand vermag die künftige Geschichte der Musik vorauszusagen. Wer sie aber als groß und fruchtbar, dauernd und ruhmreich verkündigt, vermag seine Prophezeiungen auf so gute Gründe zu stützen, daß sie zu Beweisführungen werden können.

Trotz dieser Zeichen und Symptome der Zeit sind heute noch viele überzeugt, daß die Musik seit Bach und Händel sich mehr und mehr ihrem gänzlichen Verfall genähert habe und von jenem höchsten Ausdruck des Schönen nicht noch weiter abweichen dürfe, ohne in den Stand ihrer Sonnenferne einzutreten. Die Zukunft der Musik, so weit sie eine Fortsetzung ihrer Entwicklung von Phase zu Phase bildet, ist von uns ebensowenig im voraus zu erkennen, als sich Fiesole eine Vorstellung von Michelangelo, die Bildhauer der äginetischen Statuen von Phidias und Praxiteles, Johann van Eyck von Cornelius oder Josquin von Gluck machen konnte. Wir unsererseits glauben nicht, daß diese Blüte in einem endlosen Reproduzieren derselben Formen, derselben Konturen und Farben bestehen wird. Wenn die atmosphärischen Einflüsse den Reichtum, die Kraft und den Saft der Vegetation bedingen, wenn die Pflanzen durch Kultur und durch Berührung fremdartiger Elemente an Fülle und Reiz gewinnen, wenn sie durch Vervielfältigung ihrer Blätter, Veränderung ihres Kelches, Übertragung ihrer Nuancen zu einer dem Urzustand gänzlich unähnlichen Ausbildung gelangen: wie sollten die Einflüsse der sozialen Atmosphäre, der Kultur, wie sollte die Berührung neuer geistiger Elemente ohne Wirkung auf die Künste bleiben können? Wäre das vernünftigerweise vorauszusetzen? Wäre es im besten Falle wünschenswert?

Die Zukunft der Musik gehört jedenfalls zu den Problemen, welche gewisse Leute gern mit der Goldmacherei — die gut genug ist, einen Spitznamen für Erforschung des Unmöglichen abzugeben — vergleichen. Aber weder Spott noch Ungläubigkeit, weder Scheiterhaufen noch Verfolgung jeder Art haben jemals den Strom der Ideen gehindert, in stetem Anschwellen das Vorkommende zu untergraben und, wie der alte symbolische Nil, die Erde zu befruchten.

Was kann man durch Leugnen des Fortschritts gewinnen?

Selbst der widerrufende Galilei — konnte er das Licht der Idee wieder unter dem Scheffel der Unwissenheit verbergen? Was half es, die Bewegung der Erde in Abrede zu stellen? — E pur si muove!

Da aber das Verdienst des Glaubens in der Schwierigkeit besteht, des Ungewissen gewiß zu sein, so wird man, wenn die Zeit sich erfüllt, diejenigen ehrfurchtsvoll begrüßen, welche das Eintreffen der Gewißheit in gegebener Frist vorausahnten und erkannten. Poet und Prophet ist in manchen Sprachen, wie z. B. in der slawischen, ein und dasselbe Wort: man nennt sie Seher.

Schumann war einer jener Seher, die der Geist hinausführte über die Grenzen der Gegenwart, deren Glauben Gewißheit wird, und die, in ihren Handlungen von ihm geleitet, oft nicht gehört werden, solange sie leben, aber verherrlicht, wenn sie dahin sind. Von dem, was die Musik war, schloß er auf das, was sie werden müsse und weiter auf die zukünftige Bildung des Künstlers, welche, nachdem er aufgehört habe, das zu sein, was er war, ebenfalls eine andere zu werden habe. Er begriff, daß weder Kunst noch Künstler länger neben der Welt einhergehen dürfen, und daß sie, getrennt vom Leben der Menschheit, getrennt von dem lebendigen Hauch ihres Atems und der von ihm in Bewegung versetzten Luft, gleichsam vegetierend in hermetisch verschlossenem Raum verkommen müßten. Er sah ein, daß die Stille und Zurückgezogenheit der ersten Jugendheriode der Kunst wohltätig und zweckdienlich gewesen war, daß dir Jünglingsalter, ihre Reife aber mit dem Fortschritte der Ideen welcher das moralische Fazit einer jeden Zivilisation bilde, gemeinsam vorwärtsschreiten müsse. Er sah ein, daß sie mit an der großen Tafel zu sitzen berufen sei, daß sie mit dem Streben, den Stimmungen

und Meinungen, der Denk- und Lebensweise der gleichzeitigen Generationen durchdringen müsse, daß Kunst und Künstler endlich das ausschließliche Bewohnen mystischer Regionen, zu welchen kein Lärmen und Toben, kein Seufzen und Weinen, weder Freuden- und Siegesgeschrei noch Wehruf und Klage lebendiger Herzen dringt, aufzugeben hätten[1]. Diese Überzeugung entschied und leitete sein menschliches Leben und seine Kunstrichtung. Als Mensch fühlte er den Drang, Schriftstellertum und Musik zu verbinden — als Musiker das Bedürfnis, die Geschichte der Musik mit denen der Poesie und Literatur in immer engere Verbindung zu bringen.

Schumann hatte sich nicht getäuscht, da er als ein Hauptmittel, um dieses letztere Ziel zu erreichen, einerseits nur poetische Meisterwerke zu musikalischen Texten gewählt wissen wollte und es für unmöglich hielt, in Zukunft bei Komposition einer Kantate, eines Oratoriums mit jedem beliebigen aus einigen historischen Fäden auf gut Glück zurechtgemachten Kanevas vorlieb zu nehmen, und andererseits es für förderlich erachtete, einem Teil der Instrumentalmusik vermittelst einer Überschrift eine poetische Grundlage — gewissermaßen Bilder in Perspektive — beizugeben.

Was die Lieder Schumanns anbetrifft, so werden wir kaum bemerken dürfen, daß ein so feiner Sinn und so geübter Geschmack, wie der seinige, bezüglich der Wahl der Gedichte noch wählerischer als selbst Schubert sein mußte und zu Gesängen nur Poesien wählte, deren Formenschönheit aus einem Gefühl hervorging, das eines noch erhöhteren Ausdrucks fähig ist, als das Wort ihm verleihen konnte. Doch hieße es zuviel erwarten, wollten wir in allen von ihm komponierten Gedichten nur das auserlesenste der Poesie suchen; dagegen läßt sich aber behaupten, daß wir bei ihm die wenigsten mittelmäßigen Texte finden, daß bei keinem Kom-

[1] „Die Antichromatiker sollten doch bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime eben so auffiel, als jetzt etwa die vermindernde Oktave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben." Bd. I, S. 36.

ponisten vorsorglicher und beharrlicher alles ausgeschlossen ist, was nicht — abgesehen von den schwermütigen, dumpfen Akkorden seiner Lyra — einem anmutigen, zarten, mimosenartig empfindlichen Ideal voll Heiterkeit der Unschuld, voll Unbefangenheit und Wagelust der Jugend entsprechen möchte. Er sagte mit Recht: „... Weshalb nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß! Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe?"[1] und vermied immer das letztere.

In seinen großen Vokalwerken bemühte er sich, einem doppelten Bedürfnis seiner Zeit zu entsprechen. Erstlich trug er Sorge für Erweiterung des Konzertrepertoires, welches im Verhältnis zu der wichtigen Stellung, die es unter den musikalischen Aufführungen einnimmt und der Konkurrenz, welche es mit wachsendem Erfolg dem Theater zu machen imstande ist, noch karg bestellt war. Sodann suchte er der Steifheit biblischer Stoffe zu entgehen, deren für eine frühere Zeit so passenden Zuschnitt schon Mendelssohn zu modernisieren wußte, während das Überlebte und Veraltete derselben nur noch fühlbarer wurde — ein Bestreben, durch welches er glücklich der pedantischen Bedeutungslosigkeit entging, welche historische und Gelegenheitskantaten notwendig charakterisiert.

Zu diesem Zweck erweiterte er den Kreis der Sujets, deren Zeitdauer durch Verbindung mit Musik verlängert wird. Er entdeckte ein poetisches Terrain, das nicht so exklusiv religiös, doch nicht weniger erhaben und rein als das Oratorium, das Interesse und die Abwechselung der Oper bietet, aber ohne daß er sich das Durchforschen ihrer dramatischen Seiten zur Aufgabe stellt, sondern im Gegenteil der Lyrik und dem speziell musikalischen Element einen größeren Spielraum anweist. Hiermit verpflanzte er Kirchen- und Theaterwerke in den Konzertsaal.

In seinem „Paradies und Peri" führt er die ehrwürdige Karawane des Oratoriums in die Kaschmirtäler voll immerblühender

[1] Bd. III, S. 263.

Rosen und edenentsprungener Ströme, wo das Auge Peris, der Geist Houris schaut.

„Die Pilgerfahrt der Rose" gehört zu jenen Bildern, welche man Visionen des poetischen Mystizismus nennen möchte. Da wandeln sich Wolken in Düfte, Wellen in wogende Töne; da ist alles durchsichtige Allegorie eines unaussprechlichen Gefühls, und das Symbol entzückt uns, wie jene naiven Ideenverbindungen, deren Rätsel wir oft in sinnreichen Fragen der Kindheit erlauschen.

„Mignons Requiem" hat das seltene Verdienst, die vollendete Schöpfung eines Meisters mit einer neuen Idee, einem glücklich ausgeführten Zug bereichert zu haben. Diese letzte Klage, dieser tausendfach wiederklingende Seufzer über einem Grab, daß so viel Leid und Schönheit, so viel Sehnsucht und Mißgeschick bedeckt, ist, wie der Schlußakkord eines irdischen Loses, voll schmerzlicher Dissonanzen.

Die Balladen mit Chören, wie der „Handschuh", „Sängers Fluch", „das Glück von Edelhall" und andere Arbeiten dieser Art, mögen in betreff der Wahl ihres besonderen Stoffes für mehr oder minder gelungen gehalten werden, bezeugen aber nichtsdestoweniger das unausgesetzte Streben des Autors, sich die schönsten Trophäen der Poesie anzueignen und seinen Namen mit denen eines Goethe, Schiller, Uhland, Moore zu verbrüdern. Noch deutlicher geht dieses Bestreben aus dem Gedanken hervor, den — soweit uns bekannt — Schumann zuerst verwirklicht hat: ganze Teile einer Tragödie, des riesigsten Werkes unserer Zeit, des „Faust", zu komponieren, ohne den Text irgendwie zu modifizieren oder zu bearbeiten. Obgleich er seine Musik zu Byrons „Manfred" für das Theater bestimmte — eine Form, in welcher sie nur in Weimar zur Aufführung kam —: so wird dennoch diese Komposition in den Konzertsälen ein aufmerksameres Publikum als dort finden und darf somit füglich den Werken des Autors eingereiht werden, welche die Konzertprogramme bereichern.

Jedoch liegt in der Ausscheidung aller unwürdigen Texte, sowie in der Wahl solcher Stoffe und Verse, welche dem Kolorit der Musik die passendste Zeichnung bieten, keineswegs das einzige Verbindungsmittel zwischen ihr und der Poesie. Die Instrumental-, ebenso

wie die Vokalmusik kann Anteil an derselben nehmen. Schumann war allerdings nicht der erste, welcher diese Idee angeregt hat. Aber sein Verdienst — welches darum nicht geringer anzuschlagen, ja unter den obwaltenden Umständen fast ebenso hoch zu schätzen ist als jenes — besteht darin, daß er sie verstanden und, indem er sie in seinen kritischen Schriften verteidigte, sowie praktisch in seinen Kompositionen mit auserlesenem Geschmack anwandte, sich ihr angeschlossen hat. Berlioz hatte seit seinem ersten Auftreten diesen Weg mit fieberhafter Heftigkeit eingeschlagen. Mendelssohn näherte sich ihm merklich, wenn auch mit der seine ganze Art und Weise charakterisierenden Vorsicht, welche ihn stets systematische Opposition vermeiden und keine abweichende Meinung verletzen hieß. Doch gab er symphonischen Stücken Namen wie „Melusine", „Meeresstille", „Fingalshöhle" usw., welche als Programm dienen konnten.

Schumann fuhr hierin fort und, wie ebenbürtige Nachfolger zu tun pflegen, ging weiter, vervollständigte einige Versuche, wagte in gewissen Dingen mehr und gewann dieser Richtung ein ausgedehnteres Terrain. Er sprach der rein instrumentalen Musik ihre unmittelbare Wirkung nicht ab: er kannte die höheren Lichtregionen unseres Weltalls, zu welchen sie sich zu erheben vermag. Ihm war nicht verborgen, daß, wenn die Strophen der Poeten wie Luftgondeln die irdische Atmosphäre beschiffen, des Symphonisten Töne die Macht haben, zu den höchsten grenzen- und uferlosen Räumen, in den Schoß des Äthers emporzudringen — in Räume, in welchen gewöhnliche Lungen nicht zu atmen vermögen, weil sie ihnen die derberen Gasarten — gleichsam die Bilder und Worte — entziehen, welchen die anderen Künste ihren Sauerstoff entnehmen.

Daß Schumann die Instrumentalmusik nicht als Nachahmer Mendelssohns, sondern mit ihm rivalisierend behandelte, ist ein Beweis dafür, wie tief er ihre magische Kraft in sich trug — diese Kraft, welche uns auf Flügeln des Gefühls höher als jede andere Inspiration zu tragen vermag und uns körperlosen Wesen gleich im Unendlichen ohne Ziel, ohne Subjekt und Objekt wogen läßt, als Wesen, die eben nur, weil sie sind, eine unaussprechliche Glückseligkeit empfinden, nur vermöge ihres Seins auf und ab schweben

zwischen jenen Welten, welche wir mit den Namen Olymp, Tartarus, Elysium, Walhalla, Giall, Paradies, angelorum domicilium, Limbus, Eden, Empyreum belegen, in den Sphären eines in seiner Fülle rauschenden Lebens voll Genuß, Schmerz, Traum, Kampf, Erinnerung, Liebe, Verehrung, Hoffnung, Betrachtung, Anbetung. Dabei aber vergaß er nicht, daß der Kultus des Schönen sich nicht auf **einen** Ritus beschränkt, — daß nicht alle seinem Verständnis erschlossenen Seelen zum Erklimmen gewisser Gipfel vorbereitet sind, um dort ohne ein Gefühl des Schwindels das zu ihren Füßen sich entrollende Schauspiel zu umfassen, — daß nicht alle es wagen, sobald nur die Anker gelichtet sind, sich auf das offene Meer der Unendlichkeit einzuschiffen, daß gar manche zu scheitern und unterzugehen Gefahr laufen, weil ihnen die Kraft fehlt, sich über den Wogen der Töne und Klänge zu erhalten, — daß gewisse geistige Kapazitäten dem Schönen nur dann leidenschaftlich sich hingeben, wenn es sich an ihrem Horizont zeigt, — daß, wenn manche als irrende Ritter eines neuen mystischen Grals rastlos suchend die Pfade der Schönheit wandeln, andere des Tempels nicht minder Würdige nur durch seine sichtbar geöffneten Pforten, durch seinen erleichterten Zugang zu ihm eintreten.

Und warum nicht ihnen entgegengehen, wie die Engel den Hirten, um ihnen die frohe Botschaft des Lichts in der Finsternis zu verkünden? Warum nicht sie leiten, wie der Stern den heiligen Königen den Weg zur Krippe gezeigt hat? Warum sollte die instrumentale Musik eines Leitsterns durchaus entbehren müssen? Warum sollte sie nicht zuweilen von einer bestimmten poetischen Grundlage Gebrauch machen? Warum sollte sie nicht die Stimmung, in welche sie den Zuhörer versetzen will, näher andeuten und bezeichnen? Warum sollte nicht deutlich gesagt werden, welches Bild, welche Gruppe, welche Landschaft dem Komponisten vorschwebte, welches Gefühl ihn beherrschte, als er sein Werk schuf? aus welchem Quell der Schmerz oder die Freude, die er in Tönen laut werden ließ, entsprang, ähnlich wie der Magier aus seinem Spiegel ebenso die geheimsten Gedanken des Schauenden, wie die entferntesten Gegenstände seiner Neugier widerstrahlen läßt? Schumann sagt in dieser Hinsicht sehr treffend:

„Man hat die Überschriften zu Musikstücken, die sich in neuerer Zeit vielfach zeigen, hie und da getadelt und gesagt: eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiß nicht; aber sie büßt dadurch ebensowenig ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor. Tun es die Dichter, suchen sie den Sinn des ganzen Gedichtes in einer Überschrift zu enthüllen: warum sollen's nicht auch die Musiker? Nur geschehe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein"[1].

„Das Ave Maria von Henselt gibt das Beispiel, wie eine gut gewählte Überschrift die Wirkung der Musik hebt. Ohne jene Überschrift wird es von dem Musiker wie eine Etüde von Cramer abgespielt werden. Bei einem Ave Maria denkt sich der Prosaischeste etwas und nimmt sich zusammen....aber auf eine richtige Benennung seines Kindes hat der Musiker ebenso zu sehen, wie jeder andere Künstler; eine falsche kann bei aller Güte der Musik ebenso verstimmen, eine treffende die Freude am Verständnis um vieles erhöhen[2]."

„Hat nicht Beethoven auf dem Titel der C-dur-Ouvertüre sich des Ausdruckes: gedichtet von....statt komponiert von....bedient[3]."

„Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Komponisten durch Worte zu schnellerem Verständnis führen kann und dankbar angenommen werden muß[4]."

Noch deutlicher spricht sich Schumann da aus, wo er sagt:

„Was überhaupt die schwierige Frage betrifft, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, so sehen wir hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legen sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohr das

[1] Bd. III, S. 17.
[2] Bd. III, S. 73.
[3] Bd. III, S. 52.
[4] Bd. IV, S. 43.

Auge; und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun mit der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdruck wird die Komposition sein und, je phantastischer oder schärfer der Musiker auffaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen. Warum konnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasie der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief? undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung — hätte uns die Musik noch nichts von diesem allem erzählt? Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mitfortschwimmt, aufgedrungen: dies hätte dem kleinen Stück die Zartheit und Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister, und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einstens während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sehe, zur Antwort gab: wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf und ab spazierenden Dons und Donnas mit Schleppkleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen usw. Merkwürdigerweise waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig[1]."

[1] Bd. I, S. 142.

Das Programm ist das Medium, welches die Musik demjenigen Teil des Publikums, der aus Denk- und Tatmenschen besteht, zugänglicher und verständlicher machen wird, als sie es war. Bis jetzt ist sie ihnen fremd geblieben, und wenn sie gewissermaßen wegwerfend von ihr sprechen, so dürfen wir uns nicht darüber wundern, namentlich nicht, wenn wir bedenken, wie wenig sich bis jetzt die Musik um ihr eigenes Interesse bekümmert hat. Sie bot manches Jahrhundert hindurch einerseits nur eine Art sinnliches Vergnügen, für welches jene, die nicht Zeit hatten, sich in ihm einzuleben, wenig Interesse fühlten, andererseits ein Schwelgen in Gefühlen, das Menschen ohne Neigung dafür ebenfalls abstoßen mußte. Melodie und Rhythmus hatten sie auf dem Markt und im Salon zum Entzücken von Reich und Arm gemacht. Beide wollten sie zur Verschönerung ihrer Feste und Feierlichkeiten nicht entbehren. Aber gerade dadurch trat sie häufig in die Reihe der nur unterhaltenden Spiele und des müßigen Zeitvertreibs, was für gebildete Geister so reizlos ist wie Becherkünste. Denn hier gewahren sie nichts von der Erhabenheit der Ideen, nichts von der Bilderfülle, welche ihnen in den plastischen Künsten mit so reichem Stoff entgegentritt. Und was die großen und bedeutenden Kundgebungen der Musik betrifft, so traten sie entweder nur in einer für den Laien unverständlich bleibenden spezifisch technischen Formgewandtheit auf, oder sie wandten sich exklusiv an das Gefühl, dessen Saiten sie jedoch bei den Denkmenschen oft gelähmt, bei den Tatkräftigen oft zersprungen, bei beiden meist tonlos fanden.

Da nun die gebildetste und aufgeklärteste Schicht der Gesellschaft größtenteils Menschen umschließt, die den verschiedenen Arbeiten des Geistes oder den verschiedenen Formen eines tätigen Lebens sich widmen, wurde die Musik da, wo sie es am meisten sein sollte, am wenigsten verstanden. Die einzigen Formen, unter welchen sie bei diesem in vielen Beziehungen ausgewählten Publikum Eingang fand, waren diejenigen, welche sich der Poesie anschlossen, insbesondere die ihr vom Gottesdienst vorgeschriebenen, und nach weltlicher Richtung, die von dem Theater vertretenen. In der Kirche aber wurde sie durch die liturgische Unbeweglichkeit eines dem Bedürfnis des Geistes unentbehrlichen Momentes beraubt: des Neuen,

des Unvorhergesehenen. Und auf dem Theater war sie so lange von literarischen früher oder später als wertlos zu bezeichnenden Produkten bedingt, daß sie noch zu dieser Stunde mit dem Vorurteil, „ihr sei es nicht gegeben, sich mit besseren zu verbinden", bitter zu kämpfen hat und nur Ungläubigen begegnet, wenn sie von den Höhen der Poesie herab redet. Und doch wird sie eines Tages hier ihren Sitz finden, sobald sie auf der Bühne wie im Konzertsaal sich nur mit Werken, Ideen und Vorlagen beschäftigt, welche den hochgehenden Anforderungen der Gelehrten und Staatsmänner genügen und diese empfänglicher für den Inhalt ihrer Tongebilde machen.

Schumann suchte häufig in seinen Analysen den fehlenden Titel zu ersetzen, was ihm in einer um so trefflicheren Weise gelang, als die Aufgabe selbst eine undankbare zu nennen ist. Bei Stücken von kleiner Dimension, wie Hillers Etüden, oder von einer gewissen Gleichartigkeit, wie Moscheles' Kompositionen, ist sie schwierig und bei Werken von großer Tragweite sogar gefährlich und nicht wohl zu raten. Aus dieser Titelbeigabe, sowie aus der geistreichen und stets gerechten Kritik der Überschriften und Devisen von Kompositionen, die er einer Prüfung unterzieht und bei denen er nie deren glückliche oder verfehlte Anwendung zu motivieren vergißt, ersieht man seine Vorliebe für Programme. Wie Beethoven schrieb er Ouvertüren zu großen Tragödien, zu Schillers „Braut von Messina" und Shakespeares „Julius Cäsar". Die in einem Titel ausgesprochene kurz gefaßte Andeutung über den Charakter eines Tonstücks stand ihm näher, als die Idee eines so absoluten Programmes, wie es Mendelssohn in seiner „Meeresstille" anwandte, wo er seinem musikalischen Stoff ein ganzes Gedicht zugrunde legte. Dennoch war er bereit, darauf einzugehen:

„Die Idee, Gedichte selbständiger Musik unterzulegen, eine Reihe zu finden und sie artig zum Ganzen zu schlichten ist eine seltene und nachahmungswerte[1]."

„Die Philosophen denken sich die Sache auch wohl schlimmer, als sie ist; gewiß, sie irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeitet, setze sich hin wie ein Prediger am Sonn-

[1] Bd. II, S. 225.

abendnachmittag und schematisiere sein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen, und arbeite es überhaupt gehörig aus. Gewiß, sie irren: das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes und, schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich nur erst dann glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodien entgegenkommt, von denselben Händen getragen, wie die goldenen Eimer, von denen Goethe irgendwo spricht. Darum behaltet Euer Vorurteil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuschereien des Schülers den Meister nicht entgelten!"

Wir verkennen keineswegs die Übelstände, welche mit den Vorteilen des Programmes Hand in Hand gehen, möge es aus vollständigen oder fragmentarischen Gedichten, aus mehr andeutender als ausgeführter Prosa, in einem Motto oder Epigraph, oder auch nur in einem Titel bestehen. Die Programme sind durch den Mißbrauch, welchen schlechter Geschmack mit ihnen getrieben, so oft lächerlich geworden, daß ihre Gegner ein leichtes Spiel haben, wenn sie auf unzählige Mißgriffe hinweisend ihre gänzliche Beseitigung beantragen. Wollte man aber alles verwerfen, was zum Mißbrauch Veranlassung geben kann: müßte dann nicht mit der Musik selbst der Anfang gemacht werden? Denn durchschnittlich genommen bietet sie unendlich mehr Schlechtes als Gutes, mehr Albernes als Geistreiches, mehr Gehaltloses als Bedeutendes.

Schumann hatte, ehe er Musiker wurde, sich zu sehr im Reiche der Phantasie bewegt, zu oft mit den das Feuer und die Luft bevölkernden Geistern verkehrt und in zu vertrauter Bekanntschaft mit jenen seltsamen, anziehenden, unmöglichen Wesen gelebt, wie sie dem Gehirn eines Hoffmann und Jean Paul entspringen, um seine Kunst nicht mit fortzuziehen in diese Regionen, die vielleicht minder göttlich, aber mannigfacher, phantastischer und zauberischer sind, als die jenes abstrakten Gefühls, das mit Sturmeswehen, mit einem Lufthauch die schlummernden Wellen der Instrumentation in Bewegung setzt. Dabei aber befähigte ihn ein seltenes Gleichgewicht zwischen lebhaftem Enthusiasmus, feuriger Einbildungskraft und wohltemperierter Kritik, sich Rechenschaft darüber zu geben, welchen Anteil unsere verschiedenen Fähigkeiten an der Produktion von Werken dieser Art haben, und er bemerkt sehr richtig:

„Auf welche Weise die Stücke entstanden sind, ob von innen nach außen oder umgekehrt, tut nichts zur Sache und vermag niemand zu entscheiden. Die Komponisten wissen es meistens selbst nicht. Eins wird so, das andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Musik und selbständige Melodie übrig, grübele man ja nicht und genieße[1]."

So, wie er oft seinen Klavierkompositionen ein Programm in Form eines Titels beigab, welcher auf das anmutigste mit dem Charakter derselben übereinstimmte, brachte er gleicherweise bei einem anderen Teil seiner Werke Orchester und Gesang in eine innige Verbindung mit der Poesie, indem er Stoffe, welche diese schon verherrlicht hatte, ihr entnahm, so daß — abgesehen von seinen rein-instrumentalen Arbeiten, die, obgleich nicht minder bedeutend, doch minder zahlreich sind — sich bei ihm deutlicher und beharrlicher als bei Mendelssohn und anderen Vorgängern das Bestreben kundgibt, das durch die Musik selbst erregte Interesse zu erhöhen und es mit dem für schöne poetische Werke zu vereinigen.

Kein Autor vor ihm hatte eine so ansehnliche Reihe von Werken veröffentlicht, deren Programm mit ihrem Inhalt so vollkommen zusammentrifft. Er entlehnte der Poesie nur dann einen Titel, wenn sein Stück vom Geist derselben vollkommen durchdrungen war. So ergänzen seine „Kreisleriana", op. 16, trefflich das Bild der phantastischen Romanfigur, welche Hoffmann mit seinem Kapellmeister Kreisler geschaffen hat, und die uns gleich einem Freunde vertraut geworden ist. So scheinen die „Phantasiestücke", op. 12 und 88, unter der ganz besonderen Luft erblüht, mit welcher Jean Pauls und Hoffmanns vereinter Hauch eine Atmosphäre um einen kleinen blauen Stern bilden könnte, auf welchem lasurne Berggipfel sich erheben, dessen Ströme von geschmolzenem Diamant fließen, dessen Blumen zu Frauengestalten werden, und um welchen silberne und goldene Trabanten, gleich Jongleurbällen, schwirrend in die Runde tanzen und abwechselnd bald schillerndes prismatisches Sonnenlicht, bald heimlichen Monden-

[1] Bd. III, S. 30.

glanz, wie ihn glücklich Liebende wünschen, ausstrahlen. In den „Nachtstücken", op. 23, schimmern mehr Eulenaugen als Sterne, wir sehen mehr Wetterleuchten als Glühwürmchen, hören mehr Fledermäuse und Windesgeheul in zerfallenen Erkerfenstern als Seufzer der Liebe. Dürre Blätter streifen den Rasen, gleich Geistern, die, aus ihren Ruhestätten aufgescheucht, herumgetrieben werden — wirre Gestalten, welche das Dunkel verdichten und keinen Gedanken an laue Lüfte und heimlich geraubte Küsse aufkommen lassen.

In den „Kinderszenen", op. 15, dem „Album für die Jugend", op. 68, in den „Klavierstücken für große und kleine Kinder", op. 85, offenbart sich jene Anmut, jene immer das Richtige treffende Naivität, jener geistige Zug, der uns bei Kindern oft so eigentümlich berührt und, während ihre Leichtgläubigkeit uns ein Lächeln entlockt, uns zugleich durch die Scharfsinnigkeit ihrer Fragen in Verlegenheit setzt — ein Zug, der auch bei den Kulturanfängen der Völker zu finden ist und jenen Ton phantasievoller Einfalt bildet, welcher die Lust am Wunderbaren weckt und einst Äsops Fabeln, später den Gnomen- und Sylphenmärchen, den Erzählungen Perraults („Blaubart", „Rotkäppchen") all den Reiz verliehen hat, welcher noch heute das Entzücken der Jugend ist und zur Ährenlese ihrer schönsten Erinnerungen gehört. Mit welcher Feinheit läßt er hier die verschiedensten Jugendeindrücke aufeinanderfolgen! Wie harmonisch verteilt er Licht und Schatten im Fortschreiten von Begebenheiten im äußeren Leben des Kindes zur Schilderung seiner Innerlichkeit! Und — um nur bei einem allgemein gekannten Werk einen Augenblick zu verweilen — wie glücklich ist die Aufeinanderfolge der Stücke! Glaubt man doch bei der Erzählung „von fremden Ländern und Menschen" die aufhorchenden blonden Kinderköpfchen starr nach dem Munde des Erzählers gerichtet zu sehen, bis die „kuriose Geschichte" ihre erregte Phantasie wieder in das umgebende Leben zurückführt, wo dann mit dem „Haschemann" der Übergang zum Tummeln und Spielen gemacht wird. Da ist aber ein Kind, dessen Gedanken schon in der Ferne, nach dem Unmöglichen schweifen, das Freude auf Freude, Spiel auf Spiel häufen möchte. Dem „bittenden

Kind" antwortet man mit weisem sanftem Vorwurf: „Glückes genug!"

So müssen die kaum sich entfaltenden Seelen schon das schwere Wort von der irdischen Unzulänglichkeit begreifen lernen, deren schmerzlichste Schwäche die Unmöglichkeit ist, uns unaufhörlich am Born der Gefühlsseligkeit, an den Genüssen der Einbildung zu tränken. Doch dem innigen Sittenspruch folgt eine „wichtige Begebenheit". Da wenden sich die jungen Gemüter aus beengenden Träumen, von dem Betrübtsein, das selbst der leiseste Vorwurf ihnen bringt, zu den wechselnden Vorfällen der Wirklichkeit, in denen wieder für einige der Hauptreiz darin liegt, daß sie zu schwärmerischem Nachsinnen anregend zu köstlichem Schwelgen, zu „Träumereien" führen, denen man nirgends besser als „am Kamin", an der prasselnden Flamme des Herdes nachhängen kann. Dort beginnen wieder wunderbare Geschichten voll merkwürdiger Vorfälle, wie der „Ritter vom Steckenpferd", oder voll Grausens und überrieselnden Schauers, wenn sie „fast zu ernst" werden oder „fürchten machen". Nun aber senkt sich das friedlichste und liebenswürdigste der Gespenster, der Sandmann, über die von wirren Bildern des Tages ermüdeten Augen des „einschlummernden Kindes" und „der Dichter spricht". Er spricht zu den Ruhenden und gibt seinen Segen all den kleinen Ereignissen des Tages, deren Bedeutung sein denkender Geist erhöht; denn im symbolischen Spiegel zeigen sie die großen Begebenheiten des reiferen Lebens, wie sie oft in derselben Folge von denselben Eindrücken angeregt erscheinen.

Es läßt sich feststellen, daß mit diesem letzten Zug fast alle Werke Schumanns schließen. Wir fühlen uns dann wie von der Weihe eines Dichterspruches ergriffen, wir fühlen, daß es der Dichter ist und gerade dieser und kein anderer, der sich noch zu uns gewendet und uns grüßend entlassen hat.

Die „Papillons", op. 2, „Intermezzi", op. 4, „Arabeske", op. 18, „Blumenstück", op. 19, „Novelletten", op. 21, „Romanzen", op. 28, „Bunte Blätter", op. 98, „Märchenbilder", op. 99, erregen durch ihre Namen in der Phantasie Vorstellungen, welchen die musikalische Ausführung gänzlich entspricht. Es be-

stehen die feinsten Unterschiede zwischen dem ruhigen Glanz der Blume und dem um Rosenkelche flatternden Schmetterling, zwischen dem gespannten Interesse erzählender Novelletten und dem wechselnden Entwinden und Umwinden glänzender, in unaufhörlichem Auseinanderstreben fortwährend sich wieder begegnender Arabesken, zwischen einer empfindsamen Romanze und den lustigen Einfällen eines Intermezzos — Unterschiede, welche allerdings nur einer gewissen Feinheit der Organisation deutlich erkennbar sind. Der Komponist aber, welcher jedem Stück einen so bezeichnenden Namen gab, daß er sich auf kein anderes anwendet läßt, zeigte dadurch, wie vollständig er die in ein Wort zusammengedrängte Bedeutung des Programms erfaßt hat.

Gleich den genannten Werken sind die „Bilder aus Osten", op. 66, und die „Waldszenen", op. 82, in ihrer auserlesenen Anmut voll der seltensten Vorzüge. Sie verleihen der lokalen Färbung einen Reiz, den manche vergebens in der Nachbildung äußerer Formen suchen, anstatt seinem Geheimnis in der Divination des Gefühls nachzuspüren, welches jene Formen in dem menschlichen Herzen hervorruft. Beide letztgenannten Werke versetzen uns mit poetischer Treue in die Frische der nördlichen Waldesluft oder auf den glühenden Boden des Orients. Wir erblicken den Goldstaub, der auf Naxos bei der Geburt des Weingottes erglänzte, oder den türkisfarbenen Himmel mit malvenrötlichen Wolken, unter welchem der thüringische Jäger dem edlen Weidwerk obliegt. Und während solche Gebilde den Augen der bewegten Seele vorschweben, glaubt sie zugleich Lerchengesang zu hören oder den leisen Tritt der Hirschkuh, die sich aus dem Dickicht hervorwagt, oder das flüsternde Rauschen jenes ägäischen Meeres, welches Athen und Jonien, diese beiden Stätten der Bildung und Eleganz, bespült. Und niemand wird den Lärm der Begleitung zur wilden Jagd mit dem Tosen verwechseln, welches den zur Zeit jenes Meer noch beherrschenden Muselmann von dem Herannahen eines Djinn benachrichtigt.

Die „Davidsbündlertänze", op. 6, und die „Ballszenen", op. 109, sind Staffeleigemälde, bei welchen vortrefflich die hunderterlei Züge von Koketterie, Vergnügen, Übermut, Liebe, Verblen-

dung, Taumel wiedergegeben sind, wie der Tanz sie anregt und in unausgesetzter Wechselwirkung von Herz zu Herz strömen läßt, bis er alles mit derselben elektrischen Kette des reizendsten Rausches umwindet. Der „Wiener Faschingsschwank", op. 26, könnte als eine Illustration zu den burlesken Fahrten der Prinzessin Brambilla abenteuerlichen Angedenkens dienen: mit so ergötzlicher Schalkhaftigkeit und genialer Komik stellt er die Posse öffentlicher Lustbarkeiten dar. Der „Carneval", op. 9, zeigt eine bunte Maskerade von Künstlern, deren Gruppen so unmittelbar, so feurig und lebensvoll gehalten sind, daß sie durch frappante Wiedergabe der Physiognomie und durch Auffassung der Gebärden im lebhaftesten Momente zu den gelungensten, reichhaltigsten Werken des Autors, sowie dieses Genres überhaupt gezählt werden müssen. Die „Humoreske", op. 20, ist mit ihren Schlauheiten und Spitzfindigkeiten ein so vollkommenes musikalisches Äquivalent zu dem, was die mit Spleen behafteten Engländer humour getauft haben, daß sie sich eben nur durch den Titel selbst charakterisieren und beschreiben läßt.

Die vollkommene Identität, welche Schumann zwischen den im Titel enthaltenen Ideen und ihrer musikalischen Färbung herstellt, ist nicht genug als Muster zu empfehlen. Ihm genügt nicht ein loser Zusammenhang zwischen Eigentümlichkeiten gewisser Rhythmen und der Erinnerung an gewisse Gegenstände. Er behilft sich nicht mit einer Arpeggienbegleitung, um eine Barkarole, eine Undine oder ein Fischermädchen zu charakterisieren. In seinen Augen reicht das Ticktack der Räder nicht hin, um eine schöne Müllerin zu malen, und er hätte den »Bananier« gewiß ebensowenig erfunden, als die »Mazourka bleue«, die »Caprice savant« oder die »Polka étoile«. Er verwechselt nicht — wie so manche andere — die mögliche Verschmelzung besonderer uns von verschiedenen Sinnen zugeführter Eindrücke oder Erinnerungen an gänzlich ungleiche, aber ähnlich auf uns wirkende Dinge mit einer beliebigen Etikette, die man einem Werk aufklebt, ohne dabei höhere poetische Intentionen zu verfolgen, als etwa Gastwirte und Kaufleute von ehemals, wenn sie in der Wahl eines „goldenen Engels" oder „weißen Löwen" für ihre Aushängeschilde schon einen sehr feinen Geschmack zu bewähren

glaubten, weil ja Löwen und Engel so oft in dichterischen Werken vorkommen! Und wenn sie gar eine Leinwandniederlage durch die Katze mit dem Knäuel oder einen Parfümerieladen durch ein Rosenkörbchen andeuteten, stand damit ihr Pegasus schon auf der höchsten Höhe. Solch ein Gebaren darf unmöglich als Rechtfertigung für Bestehen und Annehmen eines Programms angesehen werden, ebensowenig als ein Entlehnen von Vor- und Zunamen gefeierter Personen oder berühmter Begebenheiten. Die Paganini-Galopps taugen ebensowenig als Ourika-Handschuhe, und Lind-Polkas riechen nicht so gut als Lind-Pomade! Niemand verkennt weniger als wir, daß es sowohl in der Gegenwart als in der Vergangenheit Berühmtheiten und Begebenheiten gibt, welche nicht verfehlen können, auf die dichterische Phantasie zu wirken. Wir erinnern nur daran, wie tief Napoleons riesiger Schatten in Beethovens Träume hineinragte! Mit den Tönen aber, zu welchen er ihn begeisterte, oder mit Schumanns Märchen aus dem Jahre 1849 lassen sich solche Eintagsfliegen nicht vergleichen. Sie erinnern im Gegenteil eher daran, daß an Triumphtagen im alten Rom vor den Augen des Triumphators die Parodie seines Glanzes aufgeführt werden durfte.

Es ist ebenso schwer, solche zur Musik geeignete Programme aufzufinden, als Dichter zu sein. Wir unsererseits sind weit davon entfernt, den hohen Vorzug der Musik auch ohne jedes Programm leugnen zu wollen — einen Vorzug, welchen Goethe in den Worten aussprach: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und veredelt alles, was sie ausdrückt."

Wir scheuen uns aber nicht, zu behaupten, daß zur Erfüllung aller Bedingungen eines Programms eine höhere geistige Bildung als zum Schaffen spezifischer Musik erforderlich ist. Wohl kann der Instrumentalkomponist durch Erhabenheit des Gefühls und Gewalt der Formen höher als jeder andere und sogar zu einer Höhe hinaufsteigen, zu welcher kein Programm ihm zu folgen vermag; die Aufgabe desjenigen jedoch, der sich an ein Programm bindet und somit selbst einen Vergleichungspunkt für sein Schaffen bietet, ist keine geringere. Während bei dem ersteren nur Inspiration und

Formvollendung maßgebend sind, hat der zweite seine Erfindung fortwährend von Anfang an mit einem gegebenen Vorwurf in Einklang zu bringen — mit einem Sujet, das jedermann kennt, und dessen konsequente Behandlung jedermann zu fordern berechtigt ist, dabei hat er die Vollkommenheit seiner Musik, welcher hier als solcher durchaus nichts nachgesehen, die im Gegenteil strenger beurteilt wird, in Übereinstimmung mit der poetischen Färbung des Stoffes zu halten, dessen plastischer Gestalt er wohl manchen Vorteil abgewinnen kann, doch nur, wenn er das in seiner Kunst leicht zu Reproduzierende nicht mißbraucht und vor dem Schwierigen nicht zurückschreckt.

Wir glauben dem großen Musiker, der uns heute beschäftigte, kein seiner unwürdiges Lob zu spenden, wenn wir ihn als den Autor bezeichnen, der in seinen Klavierkompositionen die Bedeutung des Programms am vollständigsten erfaßt und für seine Anwendung die vorzüglichsten Beispiele gegeben hat. Es gelang ihm hier auf das bewunderungswürdigste, die Wirkung musikalisch in uns hervorzurufen, welche die Realität eines Gegenstandes, dessen Vorstellung er durch seinen Titel vergegenwärtigt, auf uns gemacht haben würde. Indem er ihn von seiner poetischen Seite auffaßte, erfüllte er die wahrhafte Bestimmung des Programms. Denn wer möchte entscheiden, ob die „Kinderszenen", das „Jugendalbum" mit ihren kurzen, aber vollständig genügenden, künstlerisch vollendeten Stücken ebenso gewirkt haben würden, wenn sie mit dem veralteten Titel: „Bagatellen" oder „Divertissements" erschienen wären? Vielleicht hätten sich diese zahlreichen Blätter nicht dieselbe Frische auf die Dauer bewahrt, trotzdem ein jedes in engem Rahmen ein reizendes, den lieblichen Landschaften und Gruppen ähnliches Bild entfaltet, welche berühmte Maler oft in den Raum einer Visitenkarte zu drängen pflegen. In Verbindung mit einer den anmutigsten Hintergrund gebenden Idee erscheint selbst das Kürzeste nicht zu kurz, sobald der Geist die ganze innere Grazie des Gedankens erfaßt hat und nicht länger das Bedürfnis fühlt, bei demselben zu verweilen. Man kann die Gewissenhaftigkeit nicht genug beachten, mit welcher dieser Meister immer das Versprochene leistet und, ohne jemals seinem im kleinen wie im großen so ausgeprägten Stil etwas zu

vergeben, ohne auf Kosten des inneren musikalischen Wertes zu verfahren, ohne den künstlerischen Stoff zu zertrennen, zu verschleppen, nachzuzerren, immer die edelste und sympathischeste Seite seines Sujets herauszufinden gewußt hat.

In dieser Besprechung Schumanns und seiner bedeutenden Vorzüge mußte, insofern ihre Tragweite heute schon — 1855 — hinreichend zu erkennen ist, so manches übergangen werden. Andere werden in einer späteren Zeit es übernehmen müssen, die ihm schuldige Ehre und Anerkennung weiterhin auszusprechen. Hoffen wir, daß er sein unterbrochenes Wirken bald wieder fortsetzen und die Kunst noch mit zahlreichen Werken bereichern möge. Niemand wünscht dieses lebhafter und sehnlicher als wir, die wir ihm von jeher aufrichtige Bewunderung und freundschaftliche Verehrung zollten,

---

Clara Schumann.

Die Versuchung liegt nahe, die Natur im Spenden ihrer herrlichsten Wunder karg zu nennen. Wie selten erblicken wir in der Welt körperlicher Erscheinungen die ergreifendsten Schauspiele zu ihrer vollen Majestät oder zur vollen Anmut entfaltet! Unvorhergesehen, in ungleichen Zeitabschnitten treten sie im Laufe der Jahrhunderte vor uns hin. Vom Erscheinen glänzender Kometen, von schauerlich mächtigen Ausbrüchen der Vulkane, vom plötzlichen Aufblühen der Aloe bis auf die von atmosphärischen Zufälligkeiten abhängigen Luftspiegelungen erneuern sich diese Phänomene nur in weit auseinanderliegenden Zeiträumen, wodurch sie von nur einer kleineren Zahl von Beobachtern gekannt werden, deren bevorzugtes Los anderen, die jene Naturbegebenheiten nur aus Büchern und vom Hörensagen kennen, als ein beneidenswertes erscheint.

Diesen merkwürdigen Erscheinungen der physischen Natur an Seltenheit und Wunderbarem vergleichbar, dabei ergreifend für jene, welche die Tragweite und die Folgen eines solchen Zusammen-

treffens zu fassen und zu berechnen verstehen, ist in der Welt geistiger Erscheinungen das unauflösliche Band der Liebe, welches zwei auf gleich hoher Kulturstufe stehende, von gleich edlem Streben beseelte Wesen unter ihrem sanften und leichten Joche vereinigt. Das innige Verschmelzen zweier Existenzen, seien es große Charaktere, wie Agrippina und Germanicus, seien es feuer- und poesieerfüllte Herzen, wie Romeo und Julia, oder erhabene Geister, wie Heloise und Abälard, gehört zu den Wundern und Legenden der Geschichte der Menschheit, die wir „Dichtungen des Schicksals", „lebendige Oden der Natur" nennen möchten.

Das Außerordentliche liegt hier nicht in der Einzelbedeutung weder des Mannes noch des Weibes. So vereinzelt und verstreut wir auch große Männer in einer Epoche finden mögen, ist ihre Anzahl nichtsdestoweniger eine so beträchtliche, ihre Reihenfolge eine so ununterbrochene, daß die Geschichte eine Überfülle ihrer unvergeßlichen Namen aufzuweisen hat, ebenso wie wir auf manchem ihrer Blätter dem Andenken von Frauen begegnen, die wie berühmte Monarchen, Helden, Poeten, Gelehrte, Märtyrer leidenschaftlich geliebt, bewundert oder angebetet, der Unsterblichkeit teilhaftig wurden. Die denkwürdigsten Formen der im Manne und im Weibe begriffenen Thesis und Antithesis der menschlichen Natur stellen sich unserem Blick unaufhörlich in ihrer energischesten, schönsten, vollendetsten Formel dar. Aber die Synthesis, welche aus der Annäherung beider auf gleicher Höhe der Vollkommenheit stehenden Gegensätze hervorgeht, die harmonische Gleichheit, die gänzliche Vereinigung und vollständige Identifizierung zweier Wesen, die in ihrer Organisation, in ihrer Gefühlsintensität, in ihren Formen des Geistes, in ihren Produkten der Phantasie und ihrer Richtung der Ideen verschieden sind und trotzdem von gleichem Instinkt getrieben nur in gleicher Luft atmen, in gleichem Elemente leben, von gleichem Stoff sich nähren, auf gleichem Wege wandeln und so vereint dasselbe Ziel erstreben, zu denselben Sternen emporschauen, dieselbe Erde lieben und nach demselben Himmel sich sehnen —: das gehört zu den größten Seltenheiten.

Das äußerst Seltene derselben liegt in dem Zusammentreffen von Ort und Zeit, in der Übereinstimmung äußerer Verhältnisse,

die solche gleichgeartete Wesen zusammenführt, sich kennen und so verstehen läßt, daß sie im gegenseitigen Durchdringen sich aneinanderketten. Was bei derartigen Verbindungen so äußerst selten zu finden ist, ist die Ausdauer der Kraft und der Zartheit, welche die Gefühls- und Denkweise so vornehm geformter Seelen immer in gleicher Stimmung erhält: denn das eine soll stark genug bleiben, um über das Gleiche zu bestimmen, das andere einsichtig genug, um in dieser Unterordnung sein Glück zu finden. Hierin liegt die einzige Beziehung, das einzige Verhältnis zwischen Geist und Herz, durch welche die Dauer einer Verbindung möglich wird, in welcher der eine Teil sein Glück darein setzt, sich als Beschützer eines schwächeren Wesens geliebt zu sehen, der andere Teil dagegen in die Empfindung einer Liebe, welche Nachgiebigkeit als gebührenden Zoll fordert.

Auch die Kunst sollte ihr wandelndes Liebesgedicht, ihre „erhabenen gleichen" Liebenden, ihre Künstlergatten aufzuweisen haben; und dieses Paar war bestimmt vielleicht das vortrefflichste Beipsiel für die verschiedensten Formen zu gewähren, welche dasselbe Genie, dieselbe Poesie, dieselbe Kunst im Geiste des Mannes und im Herzen des Weibes annehmen. Beide übten die Kunst nach verschiedenen, aber gleich bedeutenden Richtungen aus; beide Musiker, wirkten sie schaffend und ausübend. Interpreten desselben poetischen Gefühls, schauten und verkündeten sie dasselbe Vorbild des Schönen, waren sie von demselben Abscheu gegen Triviales in der Kunst, von derselben Ehrfurcht für gleiche Eigenschaften erfüllt. Hand in Hand gehend, trugen sie gleiche Kränze und gleiche Palmen, ernteten beide gleichen Beifall; denn ihn oder sie bewundern heißt beide bewundern, die in verschiedenen Zungen, aber im herrlichsten Einklang sangen.

Nicht auf das Geratewohl behaupten wir die Ebenbürtigkeit der künstlerischen Verdienste dieser beiden. Wir lehnen im voraus die Annahme ab, welche der schaffenden Tätigkeit das Virtuosentum, welches hier von der Frau repräsentiert ist, unterordnet und dieses als eine Art Mitgift ihrer Schwäche bezeichnen möchte. Die in unseren Tagen seitens der denkenden Künstler laut gewordene Protestation gegen den Egoismus oder — besser gesagt — gegen

die Borniertheit des heutigen singenden und spielenden Virtuosentums, welches gleich einem Schönredner ohne Verständnis dessen, was es sagt, nur Kunststücke ohne alle tiefree intellektuelle Grundlage bewundern läßt, verringert die Wichtigkeit durchaus nicht, welche in Sachen der Kunst der Virtuosität beizumessen ist. Ja diese Protestation wird zu einer ebenso abgeschmackten Übertreibung als der Mißbrauch selbst, wenn sie so weit geht, die poetische Tragweite dieses Kunstzweiges zu verkennen, wenn sie ihm gleiches Anrecht im Gebiete der Kunst und seinen Rang in ihrem Pantheon streitig macht.

Nicht ein Auswuchs, sondern ein notwendiges Element der Musik ist die Virtuosität.

Wer ihren berechtigten Anspruch leugnen wollte, den müßten wir an das alte Gleichnis des Menenius Agrippa vom Magen und den empörten Gliedern des Körpers erinnern. Würde uns nicht die Sprache des ersten besten Komponistchens ebenso anmaßend als die jener Glieder erscheinen, wenn er von der problematischen Höhe seines Wirkens herab zum begeisterten Virtuosen sagte: „Du höchst unnützes Ding lebst nur auf Kosten unserer Erzeugnisse und maßest Dir frech die Ernte des Lohnes an, die unsere Verdienste und Anstrengungen zu beanspruchen haben?" Abgesehen davon, daß öfters Neid und geheimer Groll nicht ohne Anteil an solchen Redensarten sind, kann doch der Virtuose seinerseits auch, wie der Magen in der Fabel, antworten: „Wenn Ihr Euch beklagt, daß ich nur kraft der Nahrung lebe, die Ihr mir zuführt, so sagt mir doch: was wäret denn Ihr ohne mich? Nur durch mich habt Ihr das Leben, werdet Ihr aus toter Masse lebendige Kunst — ohne mich bleibt Ihr unbrauchbare Dinge, stumpfe Glieder, unfähig, Euren Willen zu zeigen, Eure Gefühle kundzugeben!"

Dieser Rangstreit kann nur durch die Erkenntnis entschieden werden, daß alle Glieder des musikalischen Organismus diesem zu seiner freien Entwickelung ebenso notwendig sind, als dem Menschen die des menschlichen Körpers, und daß die Virtuosität bei weitem mehr integrierender Bestandteil der Musik ist als zum Beispiel die Kupferstechkunst für die Malerei oder die darstellende Kunst für das Drama: denn Malerei und Poesie können ohne die genannten

Künste ihre Ansprüche auf Bewunderung für ihre Werke geltend machen, die der Ausführung ermangelnde Musik aber ist nur eine Übung des Verstandes, die wir Musiker durch die Gewohnheit, den Klang aus dem Anschauen seiner Zeichen zu vergleichen und zu erraten, schon vor dem Anhören beurteilen können, die aber, ehe sie durch die Ausführung lebendig gemacht wird, zweck- und bedeutungslos bleibt. Ein dramatischer Dichter würde selbst ohne Aussicht, seine Produkte durch Darstellung auf der Bühne realisiert zu sehen, nicht aufhören zu schaffen; denn er ist sicher, durch die bloße Lektüre seiner Werke auf verwandte Geister zu wirken. Schwerlich aber würde ein Musiker fortfahren, seine Partituren mit gänzlicher Verzichtleistung auf irgend eine Aufführung als sogenannte „Augenmusik" für die wenigen zu schreiben, die aus dem bloßen Ansehen den theoretischen oder scholastischen Wert solcher Arbeiten zu würdigen verstehen. Was die Tageshelle dem Gemälde — das ist die Aufführung dem Musikwerk! Jenes verkommt ungenossen in der Dunkelheit, dieses im Staub der Bibliotheken.

Da, wo die Verwirklichung des Ideals, wie in der Tonkunst, von dem Zusammenwirken des produzierenden und des reproduzierenden Künstlers erstrebt wird, können Unterscheidungen nur nach dem höheren oder tieferen Grade, der aufrichtigen Hingabe des ausführenden Künstlers gemacht werden, und es beweisen ähnliche Streitigkeiten nur, daß eine Mehrzahl der Leistenden und der Beurteilenden den Sinn gewisser Aufgaben gar nicht begreift. Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauch hängt Leben und Tod des ihr anvertrauten Kunstwerkes ab: sie kann es im Glanz seiner Schönheit, seiner Frische, seiner Begeisterung wiedergeben, sie kann es ebenso verdrehen, verunschönen, entstellen. Niemand wird die Malerei eine knechtische, stoffliche Reproduktion der Natur nennen. In demselben Verhältnis, wie jene zu dieser, steht die Virtuosität zur produzierenden Tonkunst. Und dieselbe Kluft, welche zwischen einer Landschaft, wie etwa der Tempelruine von Pästum von Calame[1] und einer bloßen Ansicht liegt, trennt auch die Ausführungen eines und desselben

[1] Schletter sche Sammlung in Leipzig, jetzt städtisches Museum.

Musikstückes durch zwei Künstler, von denen der eine Métier macht, während der andere Kunst schafft. Mag jener, um den inneren Sinn, die poetische Wirkung, die Lösung des im Modell verborgenen Rätsels wiederzugeben, noch so sorgfältig und gewissenhaft die natürlichen Linien seines Gegenstandes nachahmen, so muß der Maler, wie der Virtuose seinen Vorwurf dennoch mit einem ungewöhnlichen Blick durchdringen, ihm seine geheime unbeschreibbare Harmonie ablauschen, ihn aus seinem besonderen Gesichtspunkt auffassen, ihm ein besonderes Licht, einen ideellen Rahmen verleihen. Ohne diese Fähigkeit werden beide bei dem Beschauer, wie bei dem Hörer nie die innerste und besondere Bewegung, wie sie der Schöpfer des Originalwerkes beabsichtigt hat, fühlbar machen. Der Sänger, welcher den durch das Wort bestimmten Ausdruck wiederzugeben hat, darf das menschliche Wort so wenig, wie der Porträtmaler den physiognomischen Ausdruck in grober Genauigkeit wiedergeben. Um ihrer Interpretation das Siegel geistiger Wahrheit aufdrücken zu können, haben sich beide mit dem Charakter der Person des Wortes, das sie vergegenwärtigen sollen, zu identifizieren. Der wäre kein Künstler, der mit verständnisloser Treue bloß den ihm vorliegenden Konturen folgte, ohne diese auch mit dem aus der Auffassung der Leidenschaften oder Gefühle geschöpften Leben zu durchdringen!

Die Virtuosität ist so wenig wie die Malerei den anderen Künsten untergeordnet: denn beide erfordern schöpferische Fähigkeit, welche ihre Formen nach einer in der Seele des Künstlers erfaßten Idee, nach einem Typus bildet, und ohne welche sich sein Produkt nicht über Industrieerzeugnisse zum Kunstwerk erheben kann. Sie ist kein Akt leerer Rezeptivität — sie plappert nicht wie ein Star eingelernte Redensarten nach. Im Gegenteil: sie bringt die Ideen zur Erscheinung und versetzt sie aus dem Limbus unkörperlicher Abstraktion in die fühlbare lebende Welt.

Demzufolge hängt ihr Wert ganz wie der einer Komposition von der Gefühlsbildung des Künstlers und der ihm verliehenen Gabe ab, der Intensität eines Gefühls auch die entsprechende, anderen faßlich sich mitteilende Form zu finden. Ohne diese lebeneinhauchende Gewalt des Gefühls, welche einzig und allein die Formen

des Schönen diktiert und den Willen verleiht, sie ausschließlich zu produzieren, sind beide, die Komposition wie die Virtuosität, nur ein sinnreicher Kopf- oder Fingermechanismus, eine geistlose Fertigkeit oder Berechnung.

Wenn zwei Poeten ihren Gedanken in verschiedenen Idiomen Ausdruck geben, so kann das kein Grund sein, den einen über den andern setzen zu wollen. Mag dieser seiner Idee die Kraft einhauchen, welche aus dem harmonischen Aufbau der Quadern zu uns spricht, mag jener sie in klingende Strophen oder in lebendig bewegte Farben oder Töne kleiden —: alle sind mit gleichem Recht Poeten, seien ihre Werke mit einem Material geschrieben, das den Raum ausfüllt und Jahrhunderte überdauert, oder mögen sie nur in der Zeit leben und vergehen, welcher sie angehören.

Alle Künste entspringen gleicher Quelle.

Der Sinn, nicht die Manier des Ausgesprochenen, entscheidet über den Vorrang in der Hierarchie des Schönen.

Die Künste sind eine Inkarnation des dem Gefühl geoffenbarten Schönen in einer der Idee adäquaten Form. Durch Natur und Geburt sind sie gleich, und der Vorzug von Künstlern untereinander kann nur in einem höheren Grade wirklicher künstlerischer Gesinnung und Befähigung, in einem höheren Verständnis des Schönen und in einer größeren Einheit zwischen Gedanken und Form ihrer Werke bestehen.

Die Ansicht, welche den geistigen Wert der Kunst nach irgend einem materiellen Verhältnis, sei es nach Ausdehnung in Raum oder Zeit, nach der Schwierigkeit des angewandten Stoffes, nach der Vielfältigkeit der gebrauchten Mittel, nach der von ihnen geforderten Kombination und mechanischen Fertigkeit beurteilen wollte, wäre eine höchst materialistische, welche sich unter Künstlern, die des Wesens der Künste sich bewußt sind, schwerlich behaupten könnte.

Die eine Kunst „Produkt des Gedankens“ und die andere „Produkt einer mechanischen Fertigkeit” nennen zu wollen, ist gleich absurd. Der Komponist kann ebenfalls geistlos, unbekümmert um das Warum zu Werke gehen und einem Maurer gleich nach der gezogenen Richtschnur arbeiten. Der Virtuos muß, obwohl seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal, welches jener seiner

Seele vorhielt, nur nachschafft und infolgedessen scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes ist, ebensosehr Poet sein, wie der Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam nur die Natur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatte singen. Mag die Aufgabe des einen vorübergehend wie die Gegenwart sein, die des andern durch Holz, Leinwand oder Kalk längere Dauer in sich tragen und die des dritten in Granit, Marmor oder Bronze Jahrtausenden standhalten: die Verschiedenheit dieser äußeren Umstände ändert nichts an dem Problem, welches jedem von ihnen gesetzt ist — gesetzt vom Gott der Kunst, der auch des Weltalls Gott ist, seine erleuchtende und befruchtende Sonne und zu gleicher Zeit der erlösende Gott, der das Übel, die Schlange, besiegt, wie der griechische Mythus es sinnreich symbolisierte, als er das Leben, das Gute, das Schöne durch Phöbus, den pythischen Apollo und den Apollo Musagetes in einer Person identifizierte. —

Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentierenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin: beide auf den höchsten Stufen des Kunstaltars stehend und in Regionen lebend, zu welchen die Nebel der Gemeinheit nicht mehr empordringen können. Beide Poeten durch das Gefühl, beide eifrige Pfleger ihres Kultus der Kunst, strenge Hüter seiner Reinheit, subtile Ausleger der Mysterien seines Ritus; beide hochstrebenden Herzens, die glühenden Seelen angeweht von göttlichem Hauche, mit fleckenlosem Adel und einem ihrem Geistesrang angemessenen Stolz, mit einem diesem Adel und Stolz entsprechenden persönlichen Charakter fühlten sie sich im glänzendsten Moment jugendlichen Entfaltens, in der ersten Blüte des Strebens voll ekstatischer Glut und enthusiastischen Träumens zueinander hingezogen. Eines sah in dem anderen das sympathischeste, geliebteste, erhabenste Ebenbild des Gottes der Kunst, vor dem in gleich inbrünstiger Verehrung beide sich neigten.

Robert und Clara Schumann reihen sich in den Sagen der Kunst den glänzenden Beispielen von dem schönen Walten der Natur ein, welches diese beiden Künstler und Liebenden, die auf

Erden nur in und durch sich glücklich werden konnten, nicht durch Zeit und Raum trennte, sondern ihnen zu günstiger Stunde in gemeinsamem Vaterlande das Leben gab, damit sie sich begegnen, ihre Geschicke in einen Strom vereinigen, ihre Herzen in ein Meer gemeinsamer tiefer Anschauungen versenken konnten. Die Annalen der Kunst werden beider Gedächtnis in keiner Beziehung trennen und ihre Namen nicht vereinzelt nennen können, die Zukunft wird mit einem goldenen Schein beide Häupter umweben, über beiden Stirnen nur einen Stern erglänzen lassen, wie auch ein berühmter Bildner[1] unserer Zeit die Profile des unsterblichen Paares schon in einem Medaillon vereinigt hat.

Aber ach! nur der Vorzüge des einen wird die Nachwelt froh werden, die des anderen wird sie nur aus Zeugnissen der Zeitgenossen ermessen können. Roberts Werke werden ihr bleiben — Claras Talent dagegen blüht nur für ihre Zeit! Ist das nicht eine um so näher liegende Veranlassung, der großen Künstlerin den Tribut unserer Huldigung, unserer Bewunderung und Sympathie zu zollen? der edlen Frau, die geweiht ist von der Feuertaufe der heiligsten Gluten — von den Gluten der Kunst und Poesie, die seit früher Jugend sie umloderten, der Liebe, deren edelste Empfindungen in ihr lebten, der tatkräftig beseelenden Tugend und zuletzt... des Unglücks, der Schmerzen? Um diese seltene hohe Individualität zu charakterisieren, möchten schwerlich bessere Worte zu finden sein als die, mit welchen ihr nachmaliger Gatte, über ihr erstes Auftreten in Leipzig als Redakteur seiner „Zeitschrift für Musik" Bericht erstattend, sie bezeichnete: „Andere dichten... sie ist eine Dichtung." Und wer heute diesem Wort eine Fortsetzung hinzufügen möchte, könnte wohl sagen: „Wenn auch viele mehr Lärm machen, wenige geben so viel Musik."

Leider sehen wir in unseren Tagen nur zu oft Eltern, die, gestützt auf einige glänzende Beispiele und aus Motiven, welche durchaus nichts mit der Liebe zum Schönen gemein haben, ihre Kinder, sobald dieselben nur einen Funken von Talent verraten und ihnen selbst aus der geringsten Aussicht auf eine zu erlangende Fertigkeit

[1] Rietschel.

die geringste Hoffnung auf Gewinn möglich scheint, durch vorzugsweise mechanische Studien abnutzen und erschöpfen. Sie verlegen sich auf das Erzielen einer unfruchtbaren Virtuosität, eines größtenteils geistlosen, oft unsinnigen Vortrags von Meisterwerken, die durch leeres Abdreschen nicht begriffen werden, oder auf mittelmäßige Produkte, die durch momentanen Erfolg nicht an Wert gewinnen. Diese Zöglinge bleiben jeder anderen geistigen Entwickelung gänzlich fremd und laufen, falls sie nicht besonders hervorragend begabt sind, Gefahr, in einer ganz materiellen Sonderfähigkeit zu verwildern. Clara Wieck gehört zu den wenigen, die aus einer durch praktische Erlernung eines Instrumentes fast gänzlich absorbierten Erziehung ungefährdet hervorgingen. Sie übte seit ihrer frühesten Jugend so lange und oft länger, als die physischen Kräfte ausreichten. Da sie aber unter der Schar der Berufenen eine Auserwählte war, erreichte ihr Gefühl, ohne im trockenen Mühen nach Fertigkeit sich abzustumpfen oder durch den zu langen Aufenthalt in der luftdünnen Atmosphäre der Kunst, ähnlich wie Blumen am Strahl einer zu südlichen Sonne, schon vor ihrem Erblühen zu vergehen, trotz all dieser Gefahren eine frühzeitige Kraft, entfaltete sich, was bei einer weiblichen Organisation als ein doppelt günstiger Fall anzusehen ist.

Anfangs kostete es sie viele Mühe, sich zu anhaltender Arbeit zu zwingen, die ihr — wie wohl allen Künstlernaturen — widerstrebte; denn notwendig sind diese mit einer zerstreuten Imagination und einem lässigen, träumerischen, das Empfangene nur langsam in sich reifen lassenden Geiste behaftet. Sie hatte eine Zeitlang mutig zur Vermeidung harter Vorwürfe zu kämpfen, die solche zarte, erregbare, stolze und in sich gekehrte, die geheimnisvollen Geburtswehen einer schönen Zukunft in sich tragende Wesen doppelt empfindlich berühren. Man erzählt, daß die junge Künstlerin, der man in jenen Jahren so wenig Muße zu dem holden Durcheinander von Spiel und Erholung ließ — in dieser Zeit der vornehmste Reiz des Lebens —, eine Vorliebe für kleine Katzen empfand und keine größere Freude kannte, als mehrere zu besitzen und ihnen jeden freien Augenblick zu widmen, ja so vernarrt in diese Lieblinge war, daß gutmütige Freunde manchmal die Wachsamkeit ihres Schultyrannen täuschten und ihr zu einigen freien Augenblicken

verhalfen, um hinter seinem Rücken die schnurrenden kleinen Günstlinge auf den Schoß nehmen und streicheln zu können. Kam er wieder, dann setzte sie mit frischem Gleichmut ihre Skalen fort, ohne über die von den Liebkosungen der kleinen Kameraden dann und wann blutenden Finger einen Klagelaut zu verlieren.

Durch vieles Spielen — oder vielmehr trotz des vielen Spielens erwuchs ihr zuletzt statt Überdruß, wie man glauben möchte, das innere Verständnis dessen, was sie spielte. Ohne Zweifel begriff sie die Musik anders, als man es ihr zu lehren suchte, und das rettete sie! Von da an versuchte ihr Geist immer höher in die geheimen Regionen der Poesie aufwärts zu dringen. Bald bedurfte es nicht mehr der Gegenwart eines Meisters, um sie zum Studium anzuhalten. Sie hatte die goldene Pforte ewiger Träume aufgefunden und tauchte mit immer wachsendem Entzücken in das Element, dessen hohe Reize ihr bekannt geworden waren. Sie drang dabei mehr und mehr nach dem Äquator hin, wo man inmitten der Flammen der Kunst atmet, — in einem Alter, welches sonst wenig dazu geeignet ist, sich diesen Flammen zu nähern, ohne von ihnen verzehrt zu werden. Die seltene Energie ihrer Konstitution, die seitdem trotz so mannigfacher Prüfung, Anstrengung und Aufopferung, trotz ununterbrochener Sorgen ausgedauert hat, erlaubte ihr damals schon, ohne Nachteil für ihre Gesundheit anhaltend und immer länger in glühenden Zonen der Seele zu leben. So wuchs sie auf im Lande des Ideals, nach welchem jugendliche Geister träumerische Ausflüge unternehmen, ohne daß ihre mit jenen Sphären unbekannte Umgebung die feinen, aber sicheren Zeichen ahnte, an welchen die Wanderer jenes Wunderlandes erkennbar sind. Dort ward ihr in der Stille eifrigen Sinnens jene höchste Weisheit durch Intuition zuteil, die dem Künstler plötzlich erschließt, was man ihm vergeblich nach Schulvorschriften zu lehren sucht.

Als wir Clara Wieck vor siebzehn Jahren in Wien hörten (1838), zog sie die Zuhörer mit sich fort in ihre poetische Welt, zu der sie in einem von Lichtfunken gezogenen und von kleinen zierlichen, prismatischen, aber nervig schwungvollen Flügeln gehobenen Wunderwagen emporschwebte. Die Poeten erkannten in dieser anmutigen Erscheinung eine Tochter ihres Vaterlandes, auf gleichen

Ufern erzogen und von demselben Blütenstaub genährt — sie streuten vor ihr Perlen und Gesänge und feierten diesen Benjamin ihres Stammes, der mit schweifendem geistvollem Blick umherschauend seltsam lächelnd einer schweigenden Najade glich, die im Lande der Prosa sich unheimlich fühlt. Bei ihrem Vortrag der F-moll-Sonate von Beethoven glaubten alle Zuhörer, was Grillparzer erzählte:

»Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloß seine Zauber grollend ein
In fest verwahrtem, demanthartem Schrein
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab, —
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß,
Und seine Zauber schlafen, wie ihr Meister.
Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,
Sieht zu der hastig unberuf'nen Jagd.
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,
Senkt sie die weißen Finger in die Flut
Und faßt und hebt und hat's. — Es ist der Schlüssel.
Auf springt sie — auf — mit höher'n Herzensschlägen:
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen.
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt. Die Geister,
Sie steigen auf und senken dienend sich
Der anmutreichen, unschuldvollen Herrin,
Die sie mit weißen Fingern spielend lenkt.«

Welche andere Leidenschaft als die Liebe konnte einen auf den Gipfeln musikalischen Gefühls und Gedankens so heimisch eingebürgerten Genius auf diese Erde zurückführen? Und für wen konnte sie eine ihrer selbst, ihrer Träume und Ahnungen würdige Liebe empfinden als für einen Künstler gleich ihr, der schweigend, in sich gekehrt, sinnend wie sie die Bahnen des Ideals wandelte, dessen balsamische Haine er gewohnt war zu durchirren, um die ihm dort geoffenbarten Wunder in der Sprache der Töne zu erzählen? Zwei in ihrer Wesenheit so vollkommen gleiche Seelen mußten beim ersten Begegnen voreinander knien, wie die Chronik vom ersten Zusammentreffen Mariens von Burgund mit Maximilian von Österreich erzählt und die Worte hinzusetzt: »tant emerveillés furent ils de leur moult grande beauté et gentillesse mutuelle.

— Und riefen nicht, wie jenes königliche Liebespaar, nach der ersten bewundernden Betäubung auch unsere Künstler in ihrem Innern aus: „Ach, wie schön!“ Und mußten sie nicht, sich versenkend in den Einklang ihrer beiden Wesen, sich gegenseitig einander widmen und opfern? Ihre Geschicke erfüllten sich in dieser unter dem Segensstrahl der Kunst erblühten gegenseitigen Liebe, und fortan „lebte er dichtend und sie dichtete lebend“!

Schon 1837 bezeichneten wir in der Pariser »Gazette musicale« Robert Schumann als eine jener Individualitäten, die ihren Namen mit scharfem Grabstichel in die Blätter der Geschichte schreiben, als einen Mann, dessen Werke die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich ziehen müßten, deren Zustimmung sie, um länger als sie zu leben, nicht bedurften, als einen Autor, der durch das tiefe Gepräge seines Charakters, abgesehen von dem Grade der Sympathie, die ihm zuteil werden möchte, sich Achtung erzwingen würde. Damals konnten wir dieses nur mit einem ahnenden Blick in eine Zukunft aussprechen, die nun unsere Erwartungen verwirklicht und ihm einen entschieden hervorragenden Platz unter den lebenden Komponisten angewiesen hat. Wir erwähnen hier sein hohes Verdienst nur, um anzudeuten, daß der Mann, den man unstreitig als denjenigen der jetzigen Komponisten bezeichnen kann, welcher am meisten Musik denkt, unvermeidlich auf eine mit gleichem Hang von Geburt begabte Virtuosin einen großen Einfluß auszuüben berufen war. Da die relative Gleichheit der beiden Künstler eine positive Superiorität des Mannes über die Frau nicht ausschloß, mußte die unausgesetzte Berührung mit einer so erhöhten und imponierenden Geisteskraft, die so eingenommen für das eigene Ideal, so umringt von den eigenen Visionen war, wie Robert Schumann, das unverlöschliche Gepräge seines Profils auf Claras Talent werfen. Und in der Tat war Fräulein Wieck noch weit von dem entfernt, was Frau Schumann geworden ist. —

Jene lebte in einer noch durchsichtigen, von den frischen Lüften des Lebensmorgens durchhauchten Atmosphäre. Tauchten hie und da Flammen auf, so glichen sie wie rosig bengalisches Feuer nur einem Erröten auf jugendlichen Mädchenwangen. Die Reinheit ihres Spiels schloß ein gleichsam unwillkürliches Schillern nicht

aus, das man für eine sich selbst unbewußte Koketterie halten mochte. Neckische, sorglose Laune war ihr nicht fremd. Sie entfaltete ihre Grazie in scheinbar nachlässigem Sichgehenlassen. Man sah, die Phantasie der jungen Künstlerin erging sich hoch, hoch da oben, mehr aus innerlich gebieterischem Hang, als aus selbstbewußter Leidenschaft und der Entschiedenheit des Willens. Unstät und unbedacht folgte sie ihren Neigungen selbst auf holdverwirrte Pfade, blickte mit Wohlgefallen nach jeder Blume, jedem Stern, auch wenn sie nur schlichten Duft und bleichen Glanz in sich trugen. Von dem sie umwallenden Silberschleier wußte sie mit der lieblichsten Anmut ein mit Flitter gesticktes Eckchen über jeden Gegenstand zu werfen, der verschönert werden oder funkeln sollte. Die rhythmische Betonung traf sie mehr, als sie dieselbe bestimmte. Die Bewegung ihres Spiels hing vom Einfluß der Stunde, des Tages, von Sonnenglanz und Gemütsruhe ab. Der melodische Gesang blieb sich nicht immer gleich; er trat bald nebelhaft und bleich wie die schönen Züge einer Walküre auf grauer Wolke hervor, bald glänzend entgegenkommend wie ein das Tamburin schwingendes Zigeunerkind.

Alles das war unwillkürlich, plötzlich, entzückend, so daß selbst die Unvollkommenheiten des jungen Wesens durch die Absichtslosigkeit und Naivität, durch den sichtbaren Mangel aller Vor- und Nachgedanken, durch einen Zauberbann in eigenen Reizen, durch ein keusches Gefallen an der eigenen Schönheit, durch dieses unschuldige Entfalten aller Vorzüge, durch die Wahrheit dieser poesieschwärmenden Einfachheit, die keine Ahnung hatte, daß sie selbst Poesie war, — durch alles das fast anziehender wurden als durch ihre ernsteren und gediegeneren Eigenschaften.

Frau Schumann spielte seit einer Reihe von Jahren nur von Zeit zu Zeit öffentlich. Das Geschick veranlaßte sie in der letzten Zeit zu neuen Konzertreisen, und sie kehrte ihre besondere Aufmerksamkeit aufs neue der Virtuosität zu. Da Weimar eine der ersten Städte war, die ihr Reiseplan umfaßte, hatten wir in mehreren Tagen, welche der edle Gast unter uns weilte, Gelegenheit, die bedeutsame Entwickelung, welche ihr Talent seitdem gewonnen, zu ermessen. Aus der lieblichen Spielgenossin der Musen ist eine

weihevolle, pflichtgetreue und strenge Priesterin geworden. Dem feuchten Jugendglanz der Augen ist der starrende, angstdurchschauerte Blick gefolgt. Die sonst so leicht in das Haar geflochtene Blumenkrone verbirgt jetzt kaum die sengenden Narben, die der heilige Reif tief in die Stirne gedrückt. Wenn unter ihren Fingern die Saiten ertönen, scheint mysteriöses Licht ihnen zu entfliehen. Nicht mehr jene auflodernden Lichtwellen, deren Strahl das Haar erzittern, das Herz erbeben macht, umkreisen sie: alle Wärme ist in eine Glut zusammengedrängt, deren Brennpunkt nur die Hierophanten der Kunst kennen, dem nur sie allein sich nähern dürfen, um den elektrischen Strom göttlichen Feuers zu fühlen, das ohne Fackel, ohne Strahl, ohne Flamme um so unauslöschlicher brennt. Eine vorwurfsfreie Vollendung charakterisiert jeden Ton dieser sanften, leidenden Sibylle, die, Himmelslüfte atmend, mit der Erde nur noch durch ihre Tränen verbunden bleibt.

Selten wird wieder eine Frau wie sie ihr ganzes inneres Leben in die Kunst versetzen, um nur noch in ihrem Gebiet zu fühlen und zu genießen. Stufenweise gelangte sie zu dem verinnerlichten Leben jener in einigen phantastischen Erzählungen geschilderten Meister, denen die Wichtigkeit des ganzen Erdenrundes und ihr Interesse an demselben so vollständig in der Kunstsphäre aufgegangen war, daß ihnen die Wirklichkeit zum Traume, zur unvermeidlichen aber lästigen Unterbrechung ihres Lebens wurde, das in den Augen der Menge ein verträumtes schien, ihnen selbst aber als einzig wahre Realität galt. Sieht man doch leicht, wie sie nur wacht, solange sie Musik hört oder selbst musiziert, wie beim Verklingen der letzten Töne ihre Seele gleich dem Blumenkelche beim letzten Sonnenstrahl sich schließt und dem neuen geistigen Tag nur dann sich wieder öffnet, wenn die Flügel der Harmonie sie emportragen. Für ihre gesteigerte Empfindlichkeit wäre der unrichtige Ton eine Katastrophe, die verfehlte Passage eine gebrochene Sympathie, vergriffenes Tempo eine verkannte Liebe, falsch aufgefaßter Rhytmus eine geschmähte Großtat, die ihr empörtes Innere wie ebensoviele Kränkungen empfinden müßte.

Wenn sie den Dreifuß des Tempels besteigt, spricht nicht mehr das Weib zu uns. Sie unterhält uns als Dichterin weder von irdischer

Leidenschaft und stürmischem Kampf menschlicher Geschicke, noch überzeugt sie uns durch die Kühnheit ihrer Anreden, und noch weniger bewirbt sie sich um Sympathien. Eine unterwürfige, glaubens- und ehrfurchtsvolle Geweihte des delphischen Gottes, dient sie mit schauernder Gewissenstreue seinem Kultus. Zitternd, auch nur ein Jota des zu kündenden Spruches zu verlieren, eine Silbe falsch zu betonen und so zur schuldigen, trügerischen Interpretin zu werden, bezwingt sie ihr eigenes Gefühl. Die Orakel als unbestechliche Vermittlerin und treue Auslegerin zu verkünden, entsagt sie den eigenen Eingebungen. Keinen dunklen Passus wird sie nach individueller Neigung erklären — für sie ist in den heiligen Büchern, deren einzelne Blätter nach strenger Prüfung ihrer Echtheit als würdig aufgenommen wurden, nichts groß, nichts klein, sondern heilig ist alles und soll frei von Zweifeln mit frommer Verehrung aufgenommen werden. Und so sehr ist sie von Andacht beherrscht, daß das beweglichere menschliche Element vor dieser objektiven Interpretation der Kunst fast gänzlich zurücktritt. Dagegen wird niemand ihr den Vorrang in der ergreifenden Wahrheit abgewinnen, mit welcher sie die durch volles Verständnis geheiligten Meister vorträgt.

Unter den Momenten lebhafter Bewunderung, die wir ihr verdanken, führen wir nur einen an, weil wir gerade an diesem die in ihrem Talent vorgegangene Umwandlung, welche sich seit jener Zeit vollzogen, als Grillparzer in ihren Händen den Schlüssel erkannte — mit dem jedoch ihre jugendlichen Finger damals noch nicht alle die geheimen Fächer des Schreins zu öffnen vermochten —, am deutlichsten wahrnehmen. Seit Jahren konnten wir uns kaum mehr zum Anhören der F-moll-Sonate von Beethoven zwingen: so sehr hatte die Mittelmäßigkeit durch ein kaltes, geistloses Ableiern dieses Werkes unser Ohr ermüdet und verdrossen. Als wir sie jedoch von Clara Schumann unlängst vortragen hörten, ergriff uns innerlichstes „geistiges Behagen". Uns war zumute wie etwa einem Maler, der ein erhabenes Original wieder auffindet, von dem ihn seit langer, langer Zeit nur fade, entstellende Kopien verfolgten.

Denn was kann uns das Sublime bitterer vergällen, als seine lächerliche Nachahmung?

Es sind schon öfter Bemerkungen über die Gewissenhaftigkeit

gemacht worden, mit welcher Frau Schumann ihr öffentliches Auftreten vorbereitet: wie sie die Tastatur durchspürt, wie sie jeden Ton prüft, dessen wenn auch richtiger Klang doch die gewollte Resonanz und Färbung nicht vollständig hergibt, wie sie sorgt, daß ihr Sitz nicht um das geringste zu hoch oder zu niedrig sei; wie sie nicht allein wie ein Ritter, der vor dem Turnier sein Roß tummelt, lange Stunden auf dem Piano, das sie spielen soll, übt, um alle seine Feinheiten, Schwächen und Vorzüge kennen zu lernen, sondern wo möglich in dem betreffenden Lokale selbst ihre Übungen macht, nur um abzulauschen, wie in dessen Akustik jeder Akkord, jedes Arpeggio, jedes Anschwellen und Abnehmen der Tonfluten wirkt. Wir können darin nur eine Notwendigkeit ihres Wesens, eine Konsequenz ihrer Methode, ihrer Auffassung von Kunst, Berufstreue und Schwierigkeit der künstlerischen Lebensaufgabe erblicken. Sie erlaubten ihr nicht, ihrer von der Gunst des Augenblickes und zufälliger Stimmung abhängigen persönlichen Begeisterung zu vertrauen; sie überzeugten sie vielmehr, daß, um der Würde der Kunst treu zu bleiben, man zu jedem ihrer Feste mit demselben Ernst, mit derselben Weihe schreiten muß.

So fanden wir die ehemals meist melancholische, aber doch oft heitere und immer reizvolle Fee zur gewissenhaften Dienerin eines Altars geworden, die mehr von Gottesfurcht als Gottestrunkenheit beseelt erscheint. Als Talma in Erfurt die größten Könige in ihren besten Momenten darstellte, sah er ein Parterre von Königen vor sich. Auch für Clara Schumann bedürfte es ein Publikum von Majestäten der Kunst, wenn das heimlich ringende Feuer ihrer Seele alle Zuhörer so ergreifen sollte, wie es ihre eigene Brust erbeben macht. Von allen aber wird sie immer bewundert werden, da sie in der Tat in jeder Hinsicht makellos und durch andauernde Sorgfalt, Energie des Willens und asketische Hingebung zu einer Meisterschaft gelangt ist, die sie gewissermaßen als unfehlbar stempelt.

Clara Schumann ist keine Pianistin und Konzertgeberin im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Ihr Talent erscheint uns gleichsam als eine Personifizierung des weltlichen Oratoriums: eine Peri, die sich nach ihrem Paradiese sehnt in fortwährend mystischer Beschauung des Erhabenen, des Schönen, des Ideals.

Robert Franz.

Interdum vulgus rectum videt; est, ubi peccat.
Si veteres ita miratur laudatque poetas,
Ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat.
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
Compositum illepideve putetur, sed quia nuper,
Nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci[1].
Epist. II, 1.

So spricht Horaz. Er zeigt uns, daß die in unseren Tagen so gebräuchliche Methode, die Lebenden durch die Toten abzutun, nicht erst von gestern datiert.

Allerdings sind wir im Fortschritt begriffen; denn wenn ein Autor zur Zeit des römischen Dichters erst nach den üblichen „hundert Jahren für klassisch und vortrefflich gehalten wurde", so reicht bei uns — manchmal wenigstens — doch das einfache Hinübergehen in ein besseres Jenseits hin, um ihn alsbald, den römischen Cäsaren gleich, unter die Gottheiten der Tempel zu erheben. —

Weit davon entfernt, für die Lebenden und Herrschenden die Verherrlichungen der Apotheose zu verlangen, fordern wir für sie nur ein ihrem Verdienst gemäß ungeschmälertes Bürgerrecht auf dem Gebiete der Kunst — ein Bürgerrecht ohne unaufhörliche Verbannungsdekrete, ohne ewige Anatheme, welche sie als geheime oder offene Feinde der ihnen vorangegangenen Meister, als gefährliche Brandstifter, mit einem Wort als schuldig an dem Verfalle der Kunst der Volksrache überweisen, bloß darum, weil sie es anders

[1] Manchmal erkennt das Volk das Rechte; doch fehlt es manchmal.
Wenn es die älteren Dichter allein lobpreist und bewundert,
Gar nichts über sie stellt, noch vergleichbar erachtet, so irrt es.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Arg ist's, daß man ein Werk bloß darum, weil es noch neu ist,
Nicht weil's plump und ohne Geschmack, mißachtet, für alles
Nachsicht nicht, nein, Ehre sogar und Preise beansprucht.
(Döderlein.)

machen als die früheren Meister und auf anderen Wegen, nach anderen Idealen strebend, auch Meister werden.

Es wird freilich von manchem die Strenge der negativen Kritik mit einem stählenden Quellwasser verglichen, insofern sie den wahren Talenten gerade durch ihren Widerspruch Energie und Stärke erziehe, während dieselben auf dem Rosenbette des Lobes nur erschlaffen und die höhere Spannkraft einbüßen würden.

Weit gefehlt! Denn diese Kritik hat kein Herz im Leibe, und ihre Redensarten sind den bitteren Ausfällen einer Stiefmutter viel mehr verwandt als väterlichen Ratschlägen. Ihr wirklicher Zweck ist nur der: die eigene Wichtigkeit in das hellste Licht zu setzen und durch den Tadel, den sie über den Gegenstand ihres Urteils ergießt, die eigene Weisheit zu bekunden. Und wenn sie ja einmal zufällig einem armen Sünder das Leben schenkt, so erwarte man darum nicht, daß sie der erreichten Wirkung der Werke, welche nach ihrer Meinung nur erscheinen, um sich vor ihren Richterstuhl zu stellen, Gerechtigkeit widerfahren lasse. Nur die Intention des Autors kommt im höchsten Fall mit einem Toleranzvotum davon. Niemals wird sie sich auf den Standpunkt des Künstlers begeben, um von hier aus das Ideal, welches ihm vorschwebte, zu erfassen. Fest auf ihrem nach oberflächlichem Studium der alten Meister eingenommenen Standpunkt beharrend, bleibt sie dem Grundsatz des »nihil illis comparet« getreu, aus welchem dem Künstler vom Anfang seines Wirkens an der betrübende Nachteil erwächst, daß seine äußere Karriere gehemmt wird, daß Entmutigung und Bitterkeit im Geleit einer gedrückten, unverhältnismäßigen Existenz sich seines Gemütes bemächtigen. Der gegen solche Ungerechtigkeit emphatischen Protest einlegende Eifer seiner Freunde und Parteigänger gibt andererseits seinem Stolz eine durch die Exaltation, die dann hinzutritt, weit gefährlichere Nahrung, als es die gerechte Anerkennung getan haben würde, welche die stiefmütterliche Kritik ihm versagte, angeblich.....um ihn nicht durch ihr Lob zu verwöhnen.

Wenn der Erfolg eine schwer zu bestehende Prüfung ist, so ist für schaffende Naturen die Verkennung gewiß eine noch weit härtere. Denn gerade durch ihre Bescheidenheit geraten sie leicht in Zweifel an sich selbst, und bei der Unmöglichkeit, es anders zu machen,

übertreiben sie ihre Manier, indem sie dem Irrtum anheimfallen, darum unverstanden geblieben zu sein, weil sie dem Drange ihres Innern nicht rückhaltlos genug gefolgt seien. Die Beispiele, daß die am strengsten kritisierten Neuerer, statt sich zu bessern, nur mit um so größerer Hartnäckigkeit ihre ersten Versuche bekräftigten, ohne daß man sie deswegen der Anmaßung — die ja in diesem Falle Tollheit wäre — beschuldigen dürfte, fehlen in Kunst und Literatur zu keiner Zeit, am wenigsten aber in der unsrigen.

Robert Franz hat nicht gegen eine systematische Opposition, nicht gegen eine Schilderhebung zeitgenössischer Kritik zu kämpfen gehabt, aber auch von ihr, wie uns scheint, noch nicht die Anerkennung der wichtigen Stellung gefunden, welche er in der Entwickelung moderner Musik einnimmt.

Robert Franz ist Autodidakt. Als Begründer einer neuen dynastischen Linie von Lyrikern ist er niemandes Erbe, hat er niemanden entthront. Er entdeckte einen unbekannten Planeten, eine im weiten Ozean verirrte Insel, und mit der Leier in der Hand ihre Ufer betretend stimmte er einen neuen Gesang an. Seine zarte, weithintragende, wohlklingende Stimme ergriff die Gemüter, ohne jemand zu verwunden, und die Menge lauschte gerührt, ohne sich bewußt zu sein, wie ungewohnt diese Töne, wie fremd diese Sprache ihr war. Jeder deutsche Musiker kennt den Namen Robert Franz, für alle hat er einen sympathischen Klang, und doch hat man noch nicht seine edle Bedeutsamkeit bestimmter in das Auge gefaßt, ähnlich wie man auch zu Schuberts Lebzeiten nicht ahnte, wie hoch ihn die Nachwelt stellen würde. Franz schreibt Lieder, wie er, weicht aber so wesentlich von ihm ab, daß unter seiner Feder das Lied in ein neues Stadium getreten ist. Wie Schubert wird er Schule bilden und Nachahmer finden, wenn er sie nicht, wie jener, bereits gefunden hat.

Das Lied ist poetisch wie musikalisch ein der germanischen Muse angehöriges Erzeugnis. Wie die Worte Sehnsucht und Gemüt, welche ihr Gebiet bezeichnen und ihr Lebensmark bilden, nur der deutschen Sprache angehören und unübersetzbar bleiben, so gehört ihr ausschließlich das Lied. Nicht als ob andere Nationen nicht auch lyrische Gesänge besäßen, nur hat deren Charakter nichts

mit dem Lied gemein. In Frankreich ist die romance und besonders die chanson ein notwendigerweise mit der Würze irgend eines pikanten Zuges versehenes Produkt. Heiter oder melancholisch, sind sie immer mit Esprit versetzt und weit von dem Streben entfernt, einer Seelenstimmung durch eine gewisse Ideenassonanz, durch ein gewisses Diapason des Gefühls, durch eine Art poetischer Tonalität zu entsprechen. In Italien sind Canzonetten, Barkarolen usw. gleich den Opern-Kavatinen von einer Leidenschaft durchdrungen, welche nachhängendem, träumerischem Sinnen keinen Raum gönnt, mindestens eine Befreiung vom landschaftlichen Hintergrund, ein Abstrahieren von jedem Gegenstande der Leidenschaft nicht zuläßt. In einigen slawischen Ländern ließe sich dem deutschen Liede näher Verwandtes finden, doch bleibt es hier meist an die rhythmische Tanzform gebunden. In Großbritannien haben Moores »Irish Melodies« keine musikalischen Interpretationen von irgend bedeutsamer Originalität hervorgerufen, und die wirklich nationalen Weisen, die ihnen entsprechend sein würden, gehören durch die fernentrückte Zeit ihrer Entstehung in eine andere Kategorie von Gesängen, nämlich zu den Volksliedern.

Die Volkslieder tragen diesen Namen nicht, weil sie von jedermann verfaßt werden: jedes Volkslied stammt sicherlich von einem besonderen Dichter; auch nicht, weil sie von jedermann gesungen werden: commis voyageurs oder Leierkasten vermögen nicht, eine Opernarie zum Volksliede umzugestalten —, sondern weil sie von ungelehrten, ungeübten Leuten gedichtet werden, die dabei einzig der Inspiration ihres Gefühls folgen. Ohne von dem Drange beseelt zu sein, ihre Kraft zu vermehren, sich die Geheimnisse der Kunst zu erschließen, um durch sie vollkommener ihre Seele offenbaren zu können, ohne Künstler werden zu wollen, begnügen sie sich, Naturdichter zu sein und ihre kleinen gedichteten und gesungenen Werke in einfachen Herzen, die dabei wie ihre eigenen frisch oder schmerzlich zuckend schlagen, fortleben zu sehen. Die Musik des Volkes ist von dem Hauch einer ganz eigentümlichen Naivität durchdrungen, welche wie die der Kindheit, die selbst in ihrer Unbeholfenheit anziehend bleibt und in ihrem Aufschwung sogar an das Erhabene zu streifen vermag, unnachahmlich ist. Denn

nichts kann den Schatten verjagen, den die Erkenntnis des Guten und Bösen auf unsere Seele wirft, indem sie uns für immer die unbewußte Anmut der Wissenslosigkeit entzieht. Der Künstler, der, wenn er erst einmal vom Wissen gekostet, nicht bloß den Erguß eines Gefühls erstrebt, sondern sich in der Form gefällt und nicht nur mit der instinktiv erhaschten zufrieden ist — der Künstler, der die Kunst um der Kunst willen liebt, kann nicht länger beanspruchen, ein Glied in der Gruppe jener unbewußt in den Dienst der Musen Aufgenommenen zu bilden, denen größtenteils die Befähigung fehlen würde, tiefer eingeweihte Adepten zu werden.

Damit ist nicht gesagt, daß der wissende Künstler durch sein Wissen jede Naivetät einbüßt.

Es gibt noch eine andere, höhere Naivität als die der Naturmenschen, welche die Mitgift großer und schöner Seelen ist und manchem allezeit nur allzu treu bleibt. Wir begegnen ihr bei Helden wie bei Gelehrten. Wenn die »naïveté sapide«, wie Montaigne sie nannte, durch die Reflexion unterwühlt und verdrängt ist, stellt sich bei dem lyrischen Dichter oft eine zweite Naivität ein, die, wenn sie auch weniger bezaubernd durch ihre Spontaneität, weniger pikant und überraschend in ihrem Ausdruck und in ihren Wendungen ist, nichtsdestoweniger oft um so rührender und ergreifender auf uns einwirkt.

Diese Naivität besitzt Robert Franz im höchsten Grade und unterscheidet sich hauptsächlich durch sie von Franz Schubert.

Schuberts Phantasie war eine leidenschaftlich erregte. Sie war es in einem Grade, daß sie gewisse Fähigkeiten, welche leicht bei ihr zur Entwickelung hätten gelangen können, ganz brach legte. Eine langatmige Arbeit wurde ihm schwer, weil er nicht dazu gelangte, sein Feuer zu konzentrieren und mit seinen Kräften hauszuhalten. Seine dramatisierende Inspiration verlangte sozusagen die Inszenierung jedes Sujets, aber er drängte es in eine einzelne Szene, wodurch bei ihm das Lied insofern Lied blieb, als es nicht einzig nach der Darstellung einer Handlung strebte. Diesem dramatischen Lyriker war es genug, wenn er einem gänzlich subjektiven Eindruck die Form eines Auftritts gab. Somit verließ er nicht das natürliche Element des Liedes, das die Wiedergabe ge-

wisser Seelenstimmungen umfaßt und ihren Träumen nicht sowohl Gestaltung als Grundlage geben soll.

Im Gegenteil zu ihm ist Franz so wenig dramatisch angelegt, daß er nicht einmal einer Szene bedarf. Er ist vor allem psychischer Kolorist, und wie für gewisse Maler ist für ihn die Kontur nur eine Notwendigkeit, welcher er so wenig wie möglich nachgibt. In sparsamen, aber um so richtigeren und markierteren Linien deutet er Situation und Landschaft an, und es gelingt ihm, diesen Teil des Bildes gerade in seiner Beschränkung um so vortrefflicher zu akzentuieren. Je karger der Raum ist, den er sich nach dieser Seite hin läßt, um so ernster ist er bemüht, die Linien zu finden, die, wenn auch mäßig und einfach, doch ausreichend sind, um seinen Gegenstand zu charakterisieren. In seinen Bildern ist die Atmosphäre das Wesentliche. In seinem Bemühen, den Himmel, seine Farbe, seine Wolken, seine Durchsichtigkeit, seine verlockende und heimliche Unendlichkeit zu schildern, scheint er die Erde zu vergessen. In der edelsten Sprache der Kunst spricht bei ihm das klare, vernehmliche Echo des Gefühls, welches ihn selbst bewegte. Hier oder dort hat ein Leiden, eine Freude seine Seele berührt, dies teilt er uns mit, legt aber dabei den hauptsächlichen Wert darauf, uns zu Mitgenossen seiner Empfindung zu machen, uns mithineinzuziehen in die süße oder herbe Sättigung einer Erregung, in sein Schwanken und Schweben zwischen Wonne und Weh. Dazu bemächtigt er sich nicht, wie Schubert, unserer Phantasie; er versucht nicht, uns durch die Staffage, durch die malerische Umgebung zu bestechen, durch ein ergreifendes Schauspiel zu erschüttern, durch die nervöse Erregung eines schmerzlichen Eindrucks, durch sein hinreißendes Pathos zu überwältigen. Er skizziert nur mit präzisen Strichen seine Konturen, um uns sogleich leise in den Zauberkreis seiner Gemütsbewegung zu ziehen und tropfenweise den brennenden Reiz seiner Eindrücke uns mitzuteilen, bis wir mit ihm den dargereichten Becher geleert haben.

Seine Lieder sind meist Stimmungen, die sich in sich vertiefen und selten dramatisch über sich hinausstreben. Seine Lyrik hat viel von der dem weiblichen Gefühl eigenen Reizbarkeit. Kaum, daß wir bei Franz ähnlichem, wie Schuberts „Zuleika“ oder „Trockne

Blumen", begegnen. Diese Ausschließlichkeit seiner Gefühlsweise mußte natürlich auf die Art der Behandlung der von ihm komponierten Texte, selbst auf die Wahl derselben zurückwirken. Eine gewisse mimosenartige Empfindlichkeit, eine gewisse Scheu vor der Berührung seines musikalischen Gefühls hielt ihn von jedem Ergreifen zu derb gezeichneter Gegenstände zurück. Da seine Auffassung sich meist auf eine scharf pointierte Grundempfindung zurückführen läßt, verzichtet er notgedrungen auf ein stärkeres Betonen seines Akzents durch Szenierung einer Handlung. Daher kommt es, daß seine Tondichtungen oft an unerzogenen Ohren spurlos vorübergehen, während sie sich den Herzen und Gedanken, welche fähig sind, ihren Sinn zu fühlen und zu verstehen, nur um so tiefer einprägen. Dieser Sinn ist oft ein sehr komplexer, da Franz vorzugsweise poetische Stimmungen behandelt, die in sich zwiespältig sind, die einen Gegensatz zwischen Empfindung und Situation in sich bergen.

In seinen nach dieser Gefühlsrichtung hin zahlreichen Produktionen finden wir jenes Unbestimmte, Angedeutete, halb Erratende, Durchschimmernde, welches einer Vorliebe für feinere Nuancen, ohne Bedürfnis nach grellen, die Empfindung reizenden Farben, so vollkommen entspricht. Treffen wir auch manchmal bei ihm auf ein Lied, welches ein ganzes, vorherrschendes, ungeteiltes Gefühl auszudrücken bestimmt ist, so scheint es uns unwillkürlich von einem anderen Ton schattiert. In die Freude mischt sich ein Hauch der Schwermut, und der Schmerz verwandelt sich fast vor unseren Augen in ein Gefühl seligen Sichverlierens.

Durchschnittlich überwiegen bei Franz die tragischen Stoffe; die naiven möchten der Zahl nach die nächsten sein; dann folgen die episch erzählenden und beschreibenden und endlich humoristische und komische, welche jedoch sich nur vereinzelt vorfinden; ein jedes Vertiefen der Empfindung in sich ist gewissermaßen ein religiöser Akt. Infolgedessen hat auch nach dieser Seite hin seine Sympathie einer Anzahl von Liedern Entstehung gegeben, die mit den kirchlichen Typen zusammenfallen und Formen adoptieren, die man vor ihm nur im strengen Stil anzuwenden gewohnt war.

Betrachten wir Franz in seinem Verhältnis zu den von ihm bevorzugten Dichtern, um uns die Stellung seiner Individualität zu ihnen zu vergegenwärtigen, so sehen wir ihn Heine gegenüber nur die bessere Seite von dessen zerspaltenem Gemüt betonen. Die Lieder desselben werden im vollen Glauben hingenommen. „Dem Reinen ist alles rein", das wird hier in bezug auf Heine am besten bewiesen. Die übrigen Komponisten haben sich meistens an seine lyrisch-epischen Gedichte gehalten, Franz dagegen hält sich an die lyrischen oder gewinnt den epischen den lyrischen Gehalt ab, wie zum Beispiel: „Durch den Wald im Mondenscheine" (Op. 8). Am glücklichsten gibt er die pantheistisch religiösen Momente seiner Weltanschauung wieder: die in ihrer Bewegung nach dem Universum über sich selbst hinaus zum Unendlichen sich erweiternde, wenn man will: zerfließende Seele, z. B. „Aus den Himmelsaugen droben" (Op. 5), „Wie des Mondes Abbild zittert", „An die blaue Himmelsdecke" (Op. 6).

Im übrigen gelingen ihm die Heineschen Frühlingständeleien weniger als Stoffe, welche ernstere Konflikte darstellen. Hier wird nicht der Konflikt, wie bei anderen, in seinen einzelnen Momenten, in seinen Gegensätzen schroff wiedergegeben oder in dramatische Gegenwart hineingezogen, sondern in seinem Resultate, einer abschließenden und darum versöhnenden Stimmung, nur widergespiegelt. Er wird nicht keck ausgesprochen, sondern in der Musik nur geahnt. Diese deckt ihn mit voller und warmer Empfindung zu und gleicht so die Härten des Dichters aus. Nur selten drängt sich das vom Poeten schroff gezogene Resultat gewissermaßen körperlich bestimmt in die umgebende Welt der Empfindung hinein, wie in: „Verfehlte Liebe, verfehltes Leben" (Op. 20). Nicht vertreten ist das Kokette und das Tragisch-Raffinierte vieler Lieder Heines. An seine Pointen, die mit übergreifender Ironie den eigentlichen Gehalt zum Schluß in Frage zu stellen suchen, hat sich Franz nur in den Fällen gewagt, welche eine graziöse Wendung zuließen, wie z. B. das Lied: „Im Rhein, im heiligen Strome" (Op. 18).

Bei Eichendorff, der die Romantik immerhin in liebenswürdigen Formen übertreibt, in Bildern mehr als in der Empfindung schwelgt, sich dem Luxus mit dem kleinen romantischen

Apparat hingibt, sucht sich die Franzsche Auffassung einen festen Boden in dem musikalischen Medium. Schumann pflegt bei diesem Dichter das Verschwimmende, sich in Duft Auflösende wiederzugeben. Franz neigt hier dagegen mehr zu einer realistischen Auffassung. Durch frische Rhythmen, klar bestimmte Formen bannt er den Dichter, der fortwährend in den Äther hinein will, an die Erde: „Am Himmelsgrund schießen so lustig die Stern'" (Op. 28), „Romanze" (Op. 35). Da, wo sich dieser nicht überstürzt, sondern der schlichten Empfindung dient, folgt ihm der Komponist ebenso unbedingt — zum Beispiel: „Gute Nacht" (Op. 5) —, ohne je seine Selbständigkeit der Phrase aufzuopfern.

Die Gegensätze, in denen sich Lenau bewegt, lassen sich nicht so verdecken wie die Heines. Diese sind mehr reflektiert, jene sind naturwüchsig mit der Individualität des Dichters, dem stets ein trüber, gespensterhafter Schatten folgt, gegeben. Man fühlt diesen in den Gedichten, wo die Gestaltlosigkeit peinigt; in der Musik jedoch kann dieses unheimliche Wesen feste und schöne Formen gewinnen. Franz findet in einer größeren melodischen Unabhängigkeit der Begleitung und in prägnanten Motiven derselben einen versöhnenden Ausdruck: seine Musik sieht jenem Gespenst fester in das Auge, als es der Dichter vermochte, und löst den über dem Autor lastenden beunruhigenden Zauber in künstlerischer Form. Man erinnere sich seiner „Schiffslieder" (Op. 2). Auch wo sich Lenau freier bewegt, wo er tiefer aufatmet, ist seine Weise in ihrer Gebundenheit vom Komponisten nicht aus den Augen gelassen; seine Eigentümlichkeiten sind vielmehr stets festgehalten, wie bei den Liedern: „Stille Sicherheit" (Op. 10) und „Frühlingsgedränge" (Op. 7).

Von Burns Wesen zieht Franz nur die verwandte Seite heran. Das Realistisch-Derbe desselben ist ihm allerdings unzugänglich. Dagegen findet er in seinen Versen, was ihm die deutsche Lyrik, die nie ganz von der Reflexion lassen kann, nicht so rein und ursprünglich bietet: Naivität, Unmittelbarkeit des Gefühls, die sich aus den einfachsten Elementen bis zum vollen Pathos erhebt. Burns ersetzte ihm im Anfang seiner produzierenden Tätigkeit das, worauf er erst später geriet: das deutsche Volkslied — „Ihr Auge" (Op. 1).

Ein Vergleich ist interessant genug. Er ergibt, daß Burns, eine künstlerisch angelegte Natur, seine Stoffe gliedert, über das Unklar-Naive hinaus zu pointierteren Formen gelangt, während das Volkslied sich mit Andeutungen und Stoßseufzern begnügt.

Osterwald ist als Dichter eine dem Franzschen Geist darin verwandte Natur, daß er durchaus jugendlich ist. Seine Reiselieder und glücklichen Naturlaute finden durch Franz — die ersteren in: „Vom Berge“ Op. 9 und die anderen in: „Umsonst“ Op. 10 — die gelungenste Reproduktion. Seine Reiselieder sind mit wenigen Ausnahmen die einzigen Lieder, in denen nicht weibliche Anschauung, weibliches Empfinden der Kern der Bewegung ist.

Musterhaft ist Franz in der wahrhaft keuschen, innigen Aufnahme, mit welcher er das dichterische Wort an das musikalische Herz legt. Niemals atmet seine musikalische Reproduktion auch nur den leisesten Hauch eines Mißbrauchs des poetischen Gegenstandes zu schon im voraus gewollten musikalischen Zwecken. Selbst wo ein einzelnes seiner Lieder — besonders im Vergleich zu vorzugsweise prägnanten, glücklich getroffenen oder unserer Subjektivität näher stehenden — uns mehr formvollendet als warm gefühlt erscheinen möchte, werden wir uns von der geistigen Wärme seines Verhältnisses zum Dichter immer ergriffen und befriedigt fühlen. Den Mißgriffen gegenüber, welche Tonsetzer so häufig in der Behandlung dichterischer Grundlagen, von dabei wenigstens noch taktvollen und dadurch fast berechtigt erscheinenden Eigenwilligkeiten an bis zu wirklich rohen Verunglimpfungen des Dichters, sich zuschulden kommen lassen, muß die zarte Gewissenhaftigkeit, mit welcher Franz zu Werke geht, besonders betont und in Anbetracht der Breite, Konsequenz und Einheitlichkeit seines lyrischen Schaffens als mustergültig hervorgehoben werden.

Dieses echt weibliche Entgegennehmen des dichterischen Stoffes entscheidet und bedingt die künstlerischen Mittel seiner Schreibweise, sowie sein Benehmen und Verhalten gegenüber dem Dichter. Der musikalische Kern eines jeden Liedes ist durchweg einfach: eine harmonische, thematische oder deklamatorische Wendung oder Phrase bestreitet gewöhnlich den ganzen Verlauf. Sie ist stets von großer Elastizität, wodurch es dem Komponisten möglich wird, sie den

verschiedensten Nuancen der Stimmung dienstbar zu machen. Die Modulation bestimmt durchschnittlich, weit mehr als die Melodie, die Entwickelung des Gefühls. Bei aller Einfachheit der Grundausweichungen — sie erstrecken sich fast immer nur auf die nächsten Verwandtschaftsgrade — bieten die Nebenmodulationen eine große Mannigfaltigkeit. Im Verlauf eines Liedes sind sie die Quelle steter Lebendigkeit, schillern und scheinen nach allen Seiten hin und wollen bis in die kleinsten, geheimsten Falten der Empfindung dringen: sie sind die wahren Interpreten der Worte. Wie das harmonische Gewebe die Situation der Stimmung zu zeichnen bemüht ist, so strebt der Gesang die letztere selbst wiederzugeben. Meistens steht derselbe auf einer deklamatorischen Basis und wird nur dann zur Kantilene, wenn das Gefühl konzentrierter zur Erscheinung kommen soll. Das Wort taucht sich in den Ton, bildet gewissermaßen den Knochenbau, um welchen sich der Klang als Fleisch setzt.

In einheitlicher Entwickelung, in plastischer Gestaltung und Abrundung der Form folgt Franz mit der feinsten Aufmerksamkeit dem Dichter. Selten — es sei denn, daß der letztere schon mit dem vollen Ausbruch des Gefühls beginnt — wird er uns gleich anfangs die fertige prägnante Melodie, deren hervortretender Affekt unsere ruhige Auffassung des Wortes stören könnte, aufdrängen. Erst mit der erhöhten Wärme des poetischen Ausdrucks wächst auch die des musikalischen, und die anfangs oft in ihrer Bescheidenheit unscheinbare Melodie gelangt im rechten Moment zu einer Bedeutsamkeit, welche einen rückwirkenden Schimmer auf jenes scheue, glanzlose Auftreten wirft.

Bei dem in solcher Weise organischen Aufsprossen seiner Liederblumen aus dem dichterischen Inhalt versteht es sich von selbst, daß wir bei näherem Eingehen überall eine aus dem Stil des Komponisten sich ergebende Berechtigung der Einzelheiten, der unentbehrlichen ergänzenden Bestandteile finden werden. Die Wahl der Tonart, des Taktes, des Rhythmus, der Begleitungsform, der Stimmführung nach ihrer homophonen und polyphonen Seite werden nie zufällig oder willkürlich erscheinen. Die innere Notwendigkeit all dieser einwirkenden Mittel wird sich stets als vom Zweck bedingt und meist ihm völlig entsprechend nachweisen lassen. Immer ent-

scheidet ein sinniges Eingehen in den Dichter den Aufbau der Perioden; desgleichen die Frage: ob sich wiederholende Strophen, ob Strophe und Antistrophe oder Hinzutreten einer neuen Phrase sich dem Gang, den Wendungen des Gedichtes am besten anschmiegen. Das flüssige Metall der Vor-, Nach- und Zwischenspiele legt sich ausfüllend in die Vertiefungen und erhabenen Partien der Gußform, so daß keine Lücke, kein Riß, keine Spalte die schöne Rundung des Ganzen stört.

Besonders eigentümlich ist Franz die Fähigkeit des Zurückbiegens der dichterischen Pointe. Sie bewahrt ihn stets vor einem Nebeneinander, wobei zugleich ein hervortretender Zug seiner Manier in der Unerschöpflichkeit bemerkbar wird, mit welcher er meist die Schlußkadenzen in der Singstimme zu vermeiden und den Abschluß in ein nachhallendes Bekräftigen der Begleitung zu drängen weiß.

Es gibt unleugbar gewisse charakteristische Züge, durch welche alle Künstler sich ähnlich sehen, doch gibt es keinen allgemeinen Typus für Künstler und Dichter. Poesie und Kunst können allen Charakteren angeboren und sympathisch sein, und wenn das Mittelalter alle Temperamente in vier Hauptkategorien einteilte — sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch —, so gibt uns Albrecht Dürer in jenem wundervollen Bilde, in welchem er die Vereinigung von vier Heiligen darstellt, von denen jeder in eine der genannten Kategorien gehört, einen jener glänzenden, nur von dem Genius zu findenden Beweise, daß alle vier die Fähigkeit haben, das heilige Feuer der Begeisterung, welches die Dichter macht, auszuströmen, mögen sie ihr Leben dem Gesang weihen oder es auf Taten verwenden, welche Stoff zu Gesängen bieten. Man möchte fast glauben, daß diesem großen Meister kein anderes Motiv würdiger erschienen war, vom Glanze seines Genius verherrlicht zu werden als dieses. Denn es gibt wohl kein zweites Gemälde von ihm, bei dem wir die ruhevolle Erhabenheit seines Gedankens, die Tiefe seiner Komposition, die durchdringende Intuition von dem geheimnisvollen Sinn der Linie und der unerklärbaren, unlernbaren Bedeutsamkeit der Zeichnung, die Kraft der Linien, die Majestät der Stellungen, die Noblesse des Faltenwurfs, die gewissermaßen symphonische Wirkung seines virtuos behandelten, dem Gegenstand so

innigst angemessenen Kolorits mehr bewundern könnten als hier, wo er das Ideal erreicht, ohne den von Raffael oft angestrebten sonnigen Färbungen oder der glühenden Atmosphäre der Venezianer oder auch dem magischen Glanz eines Rubens zu ähneln und weder an konventionelle Pracht noch an einen zu derben Realismus streift.

An den vier Köpfen dieser Gruppe lassen sich trefflich die Haupttypen wahrnehmen, welche, schwächer oder stärker hervortretend, die Grundzüge der so verschieden gearteten Organisationen der Künstler bilden, denen die verschiedenen Kunstformen ihre Entstehung verdanken. Wir finden hier den die Lyrik erzeugenden schwärmerischen Zug, die aufwallende Tatenlust, die den Helden oder den Sänger des Helden erfüllt; wir finden das zur Trauer, zur Satire, zur Misanthropie oder Reflexion führende Versinken in sich selbst; wir sehen die nervöse Reizbarkeit, welche die Leidenschaften anspannt und zu tragischen Entwickelungen oder zu ihrer Schilderung leitet.

Franz gehört zu den träumerischen, tiefen und mit expansiven Momenten sparsamen Naturen. Seine zarte Gefühlsweise, sein feiner, durchdringender, aber jeden Lärm, jedes Gedränge hassender Geist halten ihn in sich selbst verschlossen, als fürchtete er jeden Meinungsaustausch, der in Bitterkeit ausarten könnte; als scheute er jeden Kampf, in welchem die zu hastig angeschlagenen Saiten seiner Lyra minder reine, minder harmonisch klangvolle und zarte Töne vernehmen lassen möchten. Man könnte ihn in mehr als einer Beziehung mit Chopin vergleichen. Nichtsdestoweniger bestehen bedeutende Verschiedenheiten zwischen den beiden Künstlern. Chopin zog sich, wie Franz, aus dem Mittelpunkt der von Kämpfern unter verschiedenen Bannern wimmelnden Arena zurück. Auch er hatte den Grund der Zerwürfnisse, deren Zeuge er war, reiflich erwogen und die Adhäsion seiner Überzeugungen der einen Partei zugewandt, deren Kampf er gleichwohl nur durch seine nach den Prinzipien der Streitenden ausgeführten Werke unterstützte. Auch er hatte nicht die Feindseligkeit derer auf sich gezogen, von denen er in der Idee divergierte, und fand mit seinen Produktionen überall eine wohlwollende Aufnahme. Auch er drängte seine Arbeiten in enge

Rahmen, konzentrierte seine Erfindung in schon vorhandene Formen, denen er neue Intensität, neuen Wert, neue Lebensfähigkeit, neue Wendungen verlieh. Auch er verschmähte alle an sein Gebiet streifenden Frivolitäten, verschmähte es, Beifall um den Preis seines künstlerischen Bewußtseins zu erpressen, und arbeitete jedes kleinste Erzeugnis seiner Feder auf das sorgsamste aus, was ihm so sehr gelang, daß ein seltenes Gleichgewicht ihrer Vorzüge seine Kompositionen stempelt. Auch er hat gar vieles und manches seiner Muse anvertraut — unausgesprochene Leiden, unbewußtes Sehnen, tiefe Trauer, schimmernden Trost in seinen kurzen, aber sinnvollen Werken.

Chopin war aber eine komprimiert-leidenschaftliche, überschwellend-nervöse Natur. Er mäßigte sich, ohne sich zähmen zu können, und begann jeden Morgen von neuem die schwierige Aufgabe, seinem aufwallenden Zorn, seinem glühenden Haß, seiner unendlichen Liebe, seinem zuckenden Schmerz, seiner fieberhaften Erregung Schweigen aufzuerlegen und sie durch eine Art geistigen Rausches hinzuhalten. In diesen versenkte er sich, um durch seine Träume eine zauberische, feenhafte Welt heraufzubeschwören, in ihr zu leben und, sie in seine Kunst bannend, ein schmerzliches Glück zu finden. Durchaus subjektiv schaffend, wie Franz, konnte er aber noch weniger als dieser dazu gelangen, sich auf einen Augenblick von sich selbst zu trennen, um sich einen Gegenstand zu objektivieren und durch Wahl und Behandlung seines Stoffes sein Gefühl mehr vermittelnd kund zugeben. Gerade dadurch, daß er dem Kampfe mit ebenso heftigen als heftig unterdrückten Leidenschaften und Schmerzen hingegeben war, wurde es ihm fast unmöglich, sich die Frist zu Arbeiten von längerem Atem abzugewinnen. Der beste Teil seiner Werke war in kleine Dimensionen gefaßt und konnte es nicht anders sein, weil jedes einzelne dieser Werke nur die Frucht eines kurzen Momentes der Reflexion war, der hinreichte, die Tränen und Träume eines Tages wiederzugeben.

Fast alle Komponisten beginnen damit, den mehr oder weniger direkten Ausdruck ihrer Individualität in der Kunst zu suchen, sei es nun in lyrischer, dramatischer oder epischer Form. Solche, die mit vorherrschend objektivierender Erfindung begabt sind, haben diese erste Tendenz bald erschöpft und diesem ersten Bedürfnis bald

genuggetan, manchmal so rasch, daß sie Gesänge dieser Periode nicht einmal der Welt mitteilen. Bei anderen ist diese von längerer Dauer. Sie finden volle Befriedigung in ihr und bringen während derselben eine ganze Reihe vortrefflicher und bewundernswerter Kompositionen hervor. Die Künstler, bei welchen das Gefühl vorherrscht, verharren längere Zeit oder für immer in dieser Weise des Schaffens. Chopin war einer von denen, welche sich nie aus ihr befreien konnten, oder mindestens, wenn eine Verirrung ihres Strebens sie diesen Weg geführt hätte, in anderen Formen nie bedeutend geworden wären.

Wir wissen nicht, ob Franz, der als lyrischer Poet schon eine so prädominierende Stellung einnimmt, sich dazu bestimmt fühlen wird, den Kreis seines geistigen Schaffens weiter auszudehnen. Seine bis jetzt veröffentlichten Versuche im Kirchenstil und die Art, wie er sich in diesem bewährt, berechtigen uns aber zu der Vermutung, daß der Augenblick für ihn kommen werde, in welchem er, wenn er nicht vorsätzlich den freien Zug seines Naturells hemmt, die Lust und die Kraft zu umfangreicheren Unternehmungen in sich fühlen wird. Und dann hegen wir die Überzeugung, welcher bestehenden Form er sich auch immer anschließen möge, sei es der Liturgie, dem kirchlichen oder dem sogenannten weltlichen Oratorium usw., und wie er dieselbe seinem eigentümlichen Genius vermitteln möge, er wird in denselben nicht minder Ausgezeichnetes als in den engen Schranken des Liedes leisten. Denn er gehört zu den tief erwägenden Geistern, die sich von einem Werke, welchem sie die reinsten und edelsten Teile ihres Selbst anvertraut haben, nicht eher trennen, als bis es ihnen gelungen ist, mit allem Aufwand von Fleiß und sorglichster Arbeit das schöne Ebenmaß zwischen Inhalt und Form erreicht zu haben. —

Zur Goethe-Stiftung.

Zur Einführung.

In den meisten deutschen Zeitungen prangte am 5. Juli 1849 ein Aufruf, der von Berlin ausging und, gestützt auf die Namen vieler berühmter und maßgebender Persönlichkeiten, alle Leute aufforderte, sich an einer Stiftung zur Förderung und Festigung deutscher Kunst zu beteiligen. Als Sitz dieser Institution hatte man Weimar ins Auge gefaßt, was hier natürlich regste Teilnahme für diesen schönen und edlen Plan hervorrief. Der Geburtstag Goethes, dessen Namen dem Projekt die Weihe verleihen sollte, wurde daher in Weimar in diesem Jahre mit hoffnungsfreudigem Enthusiasmus gefeiert.

Der Aufruf vom 5. Juli wies dem geplanten Unternehmen noch keine bestimmten Richtlinien, sondern forderte im Gegenteil alle, die an der Erreichung des Zieles mitwirken wollten, auf, die ihrer Ansicht nach zweckmäßigsten Mittel und Wege in Vorschlag zu bringen. An Weimar und sein erhabenes Fürstenhaus durch Bande aufrichtiger Dankbarkeit gefesselt, fühlte ich stärker als jeder andere die Berufung in mir, meine bescheidenen Kräfte in den Dienst der Sache zu stellen, zumal man sich doch an jedermann gewendet hatte, der irgendwie imstande war, durch geistige Arbeit oder freimütige Gaben sein Scherflein zu dem Werke beizutragen. Also nicht nur berechtigt, sondern geradezu gezwungen, nach besten Kräften an diesen trefflichen Bestrebungen, die hier ins Leben gerufen werden sollten, teilzunehmen, entschloß ich mich, einige zur Sache gehörige Gesichtspunkte in kurzer, von regstem Eifer und wärmster Sympathie eingegebener Darlegung zu beleuchten. Ich will die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit darauf hinlenken, welche Garantien für das glückliche Gelingen dieses Unternehmens zum Frommen der Wissenschaft und Künste darin lägen, daß man es im Hinblick auf die ruhmreiche Vergangenheit Weimars unter das Protektorat des Weimarer Fürstenhauses stellte, das Jahrhunderte hindurch bewiesen hat, wie stark und fördernd sein Einfluß auf diesen

Gebieten ist. Ich muß daher zunächst einige historische Begebenheiten der Erinnerung zurückrufen, ehe ich einen ausführlichen Entwurf für den friedlichen Wettstreit der vier hauptsächlichsten Kunstarten entwickle. Solche Wettkämpfe, mit denen unbedingt ein Ankauf der preisgekrönten Werke verbunden sein müßte, würden vielleicht am ehesten den Intentionen des Aufrufs vom 5. Juli genügen.

Meine Schrift richtet sich zwar in erster Linie an das deutsche Volk, ist aber trotzdem in französischer Sprache geschrieben. Die Absicht, meinen Plan so natürlich und unverfälscht wie möglich zum Ausdruck zu bringen, zwang mich, in dieser mir durch fünfundzwanzigjährigen Gebrauch am geläufigsten Zunge zu reden. Das Ungewöhnliche dieses Verfahrens würde mir Bedenken verursachen, wäre ich nicht davon überzeugt, daß Gedanken in jeder Sprache gleich gut oder schlecht sind, und daß sie vor unparteiischen, gerechten Richtern von ihrer inneren Bedeutung oder ihren Fehlern nichts verlieren, ob sie nun zuerst in deutscher oder französischer Sprache ausgesprochen werden. Diese Veröffentlichung beansprucht überdies keinerlei literarische Bedeutung, sie will lediglich einige Ideen bekannt geben, die bereits mehrfach schmeichelhafte und ehrende Anerkennung geerntet haben, man möge sie einzig und allein als meinen Beitrag zu dem Plane einer „Goethe-Stiftung“ ansehen, deren Verwirklichung auf die Wissenschaften und Künste in Deutschland ebenso einschneidend wie fördernd einwirken würde.

I.

In der Geschichte der Völker, deren Zivilisation bereits eine hohe Stufe erreicht hat, sehen wir trotzdem mehr als eines, dessen Literatur und Künste nur in weit auseinanderliegenden Epochen zu üppiger Blüte und strahlendem Glanz sich entfalten. Dem menschlichen Geiste scheint es weder in Nationen noch in Einzelwesen vergönnt zu sein, sich ununterbrochen in reifster Vollendung zu erhalten. Die Inspiration strahlt auf und verdüstert sich, ihr Glanz erschimmert in den Ewigkeiten der Zeit dem forschenden Blick wie das Flimmern der Sterne, das sich zuweilen im unend-

lichen Himmelsraum verliert. Selbst in Ländern, in denen die schönen Künste vor jedem Niedergang bewahrt zu bleiben schienen, prangten sie nicht immer in gleicher Pracht, obwohl sie zuweilen an Zahl und Vollkommenheit der Meisterwerke die Vergangenheit, die Gegenwart wie die anderen zeitgenössischen Rivalen übertrafen. Dann funkelten sie wie ein Stern im Zenit, offenbarten alle Schönheiten, deren der nationale Sinn, der bestimmte Volkscharakter, dessen Wesen sie zum Ausdruck brachten, fähig war. Einzelne Völker besitzen nur eine einzige solche vom Himmelsglanze bestrahlte Ära, einen einzigen derartigen Kulminationspunkt in ihrem Sein; anderen dagegen erschließen sich mehrere. Nach einem ersten zaghaften Erglühen leuchtet bisweilen die Flamme, die zu verlöschen drohte, kräftiger auf, um wieder zu verglimmen und dann nochmals aufzuzüngeln.

Die deutsche Literatur erreichte zweimal jene Bedeutung, die ihr einen Ehrenplatz in den Annalen des geistigen Lebens sichert. Im Mittelalter ließen die Minnesänger in der Dichtkunst bisher unbekannte Empfindungen zu Worte kommen. Der früher nur als „Sinnlichkeit" verstandene Begriff Liebe wurde durch sie allmählich identisch mit inniger Verehrung und glühender Bewunderung. Obwohl sich diese Umwandelung nur langsam und ungleichmäßig vollzog, übte sie doch starken Einfluß auf jene Epoche aus: sie schuf jenen ritterlichen Sinn, der die Liebe zu idealer Reinheit verklärte. Zu absoluter und allgemeiner Anerkennung konnte diese aus christlichen Doktrinen hervorgegangene Anschauung trotz großer Verbreitung nicht sofort gelangen. Die Minnesänger selbst, epische und lyrische Dichter, gingen getrennte Wege; das Prinzip des Genusses und das der Entsagung traten sich sogar häufig in ihrem Entwickelungsgang bald heimlich, bald öffentlich als Streiter gegenüber. Doch diese Teilung machte sich erst viel später fühlbar; denn die Dichtkunst behauptete in Deutschland nicht lange die Geistesherrschaft. Sie wurde während der fortdauernden Kriegsjahre, die das Land verwüsteten, nur zu schnell vernachlässigt und vergessen. Die allgemeinen und einzelnen Streitigkeiten ließen während der folgenden Jahrhunderte Deutschlands Gaue nur selten Atem schöpfen.

Im 15. Jahrhundert wandten sich alle Augen auf die Theologie, und aller Gedanken trafen sich hier. Die bedeutungsvollen Fragen, die größtenteils in dem großen Ereignis, den Doktrinen, in der Verwirklichung der Reformation wurzeln, riefen, wenn sie auch zunächst noch undeutlich und verschwommen wirkten, durch ihre gleichsam elektrische Beweglichkeit erbittertste Kämpfe hervor. Die hellen Köpfe erhitzten sich maßlos, und die theologischen und scholastischen Streitschriften, die echten Krieg durch Federkrieg ablösten, verhinderten durch die Art ihrer schroffen und mißlichen Spitzfindigkeiten ein fruchtbares Schaffen der Phantasie. Ehrgeiz und Fanatismus richteten in Deutschland ein Blutbad nach dem anderen an. Erst als im 18. Jahrhundert die von Eroberungssucht und Proselytenmacherei hervorgerufenen Kriege aufhörten, und die fanatischen Sektierer und todesmutigen Abenteurer vom Schauplatz verschwanden, eröffnete sich der Phantasie ein freierer Spielraum, und die Poesie konnte einen neuen Aufschwung nehmen.

Befreit von lästigem Druck und Zwang, erhob sich der deutsche Genius und fand vortreffliche Streiter. Alles, was er an erhabener Größe und anmutiger Sinnigkeit umschließt, erstand plötzlich in zauberischem Reiz und rief enthusiastische Bewunderung hervor. Dieser Vorgang wirkte so gewaltig wie der Anblick einer Schönen, die unerwartet den sie verhüllenden Schleier fallen läßt. Lange Zeit gefesselt, offenbarte sich der Genius jetzt urplötzlich in solchem Glanz, mit so triumphierender Kraft, daß im Hinblick auf die gleichzeitige Vollendung seiner an Form und Gehalt so mannigfaltigen, prächtigen Werke, der Ausspruch berechtigt wäre, er wolle sich vom ersten neuen Flügelschlage an rächen für das lange Schweigen und sein Vaterland mit einer Ruhmesära beschenken, die seine Literatur unter die ersten der Welt einreiht.

Deutschland erlebte also zweimal eine Blütezeit der Dichtergesänge und der Poesie: einmal im dreizehnten, dann im achtzehnten Jahrhundert. Die gefeiertsten Namen und wertvollsten Erinnerungen aus diesen beiden Epochen stehen in engstem Zusammenhang mit den schönen, romantischen Gauen Thüringens. Dessen Landgrafen errangen sich durch den Schutz, den sie den bekannten Dichtern ihrer Zeit gewährten, ein unvergängliches Verdienst. Wolf-

ram von Eschenbach, der Sänger des „Parzival", Walter von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen (aus Eisenach gebürtig), Biterolf u. a. weilten dauernd an ihrem Hofe oder waren doch häufig dort zu Gast. In den Hallen der malerisch gelegenen Wartburg, die viele Jahrhunderte hindurch die Residenz der Landgrafen war, fanden jene Sängerkriege statt, die in der Volksüberlieferung unsterblich geworden sind. Mehr als eine seltsame oder anmutige Geschichte knüpft sich an diese Burg, und Dichtungen, die jene dramatischen Episoden zum Thema wählten, verknüpften sie so eng mit den wirklichen Begebenheiten, daß die poetischen Erfindungen kaum von den geschichtlichen Tatsachen unterschieden werden können. Die thüringschen Landgrafen waren kluge, tätige, tapfere Fürsten, aus deren Regierungszeit sich manch vielsagende Überlieferung erhalten hat. Sogar die Entstehung der Wartburg ward zum Gegenstand einer lieblichen Sage. Ludwig II. soll im Jahre 1167, als er auf der Jagd verirrt an den Fuß des Berges, der jetzt das Schloß trägt, gelangte, überrascht von dessen herrlicher Lage ausgerufen haben: „Wart Berg, du sollst mir eine Burg werden." Sofort beschloß er, den Bau in Angriff zu nehmen. Da der Berg aber nicht mehr zu seinem Gebiet gehörte, ließ er auf den Gipfel Erde aus seinen Grundstücken schaffen und damit eine Fläche von der Größe bedecken, wie sie ihm für die Burg erforderlich schien. Als der Bau schon beträchtlich vorgeschritten war, erhoben die Edlen von Frankenstein, die wirklichen Besitzer des Landstrichs, Einspruch gegen diesen Eingriff in ihr Eigentum und wollten Ludwig vertreiben. Er verteidigte sich aber so tapfer, daß er schließlich den Platz behauptete. Doch der Streit war damit nicht zu Ende, sondern wurde vor das Tribunal Kaiser Heinrich IV. gebracht. Dieser befahl dem Gesetze gemäß dem Landgrafen, seinen Rechtsanspruch durch den Eid zu stützen. Jetzt zog Ludwig Nutzen aus seiner wohldurchdachten List. Mit zwölf Rittern bestieg er den Gipfel des umstrittenen Berges und sie schworen, daß die Erde unter ihren Füßen dem Landgrafen Ludwig gehöre. Dieser blieb hierauf einziger Besitzer des Berges und ließ dort ungestört und mit großer architektonischer Pracht den Bau der Burg beenden, den man noch heute bewundert. Die dreizehn Schwerter, auf die der Landgraf und seine zwölf Ritter

den Eid geleistet, wurden aufbewahrt und werden noch jetzt unter anderen Kuriositäten und Reliquien der Wartburg gezeigt.

Es geht leider über den Rahmen unserer Darstellung hinaus, die vielen ähnlichen Taten und Histörchen der Landgrafen zu berichten; wir haben hier nur den Ursprung des Namens Wartburg erklären müssen, da er mit der Literatur dieser Zeiten geradezu verwachsen ist. Welche Legenden und Sagen knüpfen sich nicht an diesen Schauplatz so mannigfacher und bewegter Szenen! Versichert man doch, daß der mit übernatürlichem Wissen vertraute Dichter, Astrolog und Zauberer Klingsor vom Hofe des Königs Andreas II. von Ungarn während eines Aufenthalts auf der Wartburg die Hochzeit des Prinzen Ludwig, der damals noch ein kleines Kind war, mit der noch nicht geborenen Tochter der Königin von Ungarn, die dermaleinst eine Heilige sein würde, vorausgesagt habe! Wurde nicht auf Grund dieses Horoskops um die Hand dieser Prinzessin geworben und diese kaum vier Jahre alt in einer silbernen Wiege auf der Wartburg eingeholt, um mit ihrem Verlobten zusammen auferzogen zu werden!.... Die heilige Elisabeth erfüllte rühmlichst die Voraussagung des phantastischen Propheten, der nach Thüringen gekommen war, um mit geheimen Künsten dem unglücklichen Ofterdingen beizustehen, der seine Niederlage im Dichter-Wettstreit mit dem Leben hätte zahlen müssen, wenn nicht die gütige Landgräfin durchgesetzt hätte, daß der Kampf nach Jahresfrist nochmals ausgefochten werden sollte. Hierbei hatte dann Ofterdingen mit Hilfe des ungarischen Zauberers seine früheren Besieger überwunden.

Diese Zusammenkünfte der berühmtesten Sänger fanden in der Regierungszeit des Landgrafen Hermann zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts statt. Allmählich aber in den bewegten Zeiten verschwanden die glänzenden Bardenerscheinungen eine nach der anderen, erloschen wie Festfackeln im Gewittersturm. Die Dichtkunst ging unter in den brausenden Wogen, die vom Sturme gepeitscht erbarmungslos Völker gegen Völker, Städte gegen Städte, Länder gegen Länder, Herrscher gegen Herrscher, Ritter gegen Ritter in grausigem Wirbel schleuderten und immer neue Opfer forderten. Und doch wurde die Freude an geistiger Arbeit nicht so völlig zer-

stört, daß es nicht immer vereinzelte Fürsten gegeben hätte, die versuchten, mitten in dem Kriegsgewühl und den ständigen Wirren sie unter ihren Schutz zu stellen und zu neuem Leben zu erwecken. Hierbei zeichnete sich stets das Thüringsche Fürstenhaus aus. Im Mittelalter waren es die Landgrafen, welche die poetische Begeisterung anzufachen und zu verbreiten suchten; später, als die Ahnen des gegenwärtigen Weimarer Hofes ihnen nachfolgten, übernahmen diese mit dem Territorialbesitz auch das moralische Erbe und setzten ihre Ehre darein, daß die Erbschaft, welche dem Besitz des schönen Landes als ruhmreiche Bürde zugeteilt war, nie von ihnen als Last empfunden würde. Ja sie waren unermüdlich, die Verpflichtungen, welche ihnen das mit der Wartburg gleichzeitig zugefallene wertvolle Legat auferlegte, in jeder Weise zu erfüllen.

Als Heinrich, der letzte der Landgrafen von Thüringen, der Schwager der Heiligen Elisabeth, in der genannten Burg starb (1247), nachdem er zum Kaiser von Deutschland erwählt worden war, fielen seine Länder an Heinrich den Erlauchten, Markgraf von Meißen. Conrad, Herr des Hauses Wettin, hatte, als er diese Markgrafschaft 1127 erwarb, den Grundstein gelegt, auf welchem sich die Größe seines Hauses aufbauen sollte. Seine Nachfolger vereinigten mit dem Herzogtum Sachsen, welches schon Heinrich der Erlauchte besaß, und der Landgrafschaft Thüringen nebst der Lehnsherrlichkeit in dessen Hauptstadt Erfurt das Vogtland, Franken usw., was alles zusammen einen recht beträchtlichen Staat bildete. Im Jahre 1485 teilten zwei Brüder, Ernst und Albert, diese Länder unter sich, nachdem sie zuerst gemeinschaftlich regiert hatten, und gründeten die Ernestinische und die Albertinische Linie, die noch in dem Hause Sachsen bestehen. Ernst, der ältere, empfing ausschließlich die Kurfürstenwürde, das Herzogtum Sachsen, die Stadt Eisenach mit der Wartburg und die Stadt Weimar, wohin Wilhelm der Tapfere als erster seine Residenz verlegte (1440), indem er die Wartburg verließ, welche Jahrhunderte hindurch der Wohnsitz der Landgrafen und Wahlherrn Thüringens gewesen war.

Kurfürst Friedrich der Weise, Ernsts Sohn, regierte bis 1525. Er war einer der bedeutendsten Fürsten dieses Hauses. Die Sorge, den Besitz zu erhalten, verdrängte schließlich das Streben, neuen

zu erringen. So schlug dieser Fürst die Kaiserwürde von Deutschland aus, die man ihm angeboten hatte, begünstigte und entschied die Wahl Karls V., dessen Mitbewerber Franz I. von Frankreich war. Nicht ahnend, daß derselbe Karl V. später den Ruin seiner Staaten herbeiführen würde, dachte er nur daran, das Wohlwollen, das die ehemaligen Landgrafen den schönen Wissenschaften gewährt hatten, im gleichen Maße zu pflegen. Er wollte dadurch seinem Hause einen dauernderen und festeren Ruhm sichern, als den einer vorübergehenden Berühmtheit. Die Zeit der Minnesänger war verflossen. Die Vereinigungen, welche sie so häufig an jenen Ort geführt hatten, dem später die Tugenden des Landgrafen Ludwig und die Heiligkeit seiner Gemahlin Elisabeth einen so schimmernden Reiz verliehen, hatten nur einen poetischen, zu bald wieder verflüchtigten Duft zurückgelassen. Friedrich hatte den Ehrgeiz, der Protektion, die er den Werken der Wissenschaft zukommen ließ, ein bleibendes Andenken und wohlbegründetere Resultate zu erstreben. Er gründete die von Beginn an blühende Universität Wittenberg, die immer der Brennpunkt in der Geschichte deutscher Wissenschaft genannt worden wäre, selbst wenn Luthers Hand sie nicht durch den hellen Widerschein eines Scheiterhaufens grell beleuchtet hätte, auf dem zum ersten Male eine päpstliche Bannbulle verbrannt wurde. Die Gesetze dieser Universität wurden auf die liberalste Basis gegründet, welche zur Unterstützung des günstigen Aufschwungs am geeignetsten war. Unter allen Universitäten zeichneten sich Wittenberg und Tübingen durch ihre einsichtsvolle Großzügigkeit aus, die ihrem Programme gemäß den Ideen und Meinungen gestattete, sich zu äußern, Stimmen hören zu lassen, die sich vernehmen lassen konnten, ohne Gefahr zu laufen, von Männern der Routine und Parteigängern feststehender Gewohnheiten erstickt zu werden. Für diese ist ja jede Neuerung von vornherein eine Feindin, jeder Forschungsversuch in noch unbekannten Gebieten eine ruchlose Verwegenheit, jedes Beginnen, bekannte Dinge von neuem Gesichtpunkt aus zu betrachten, ein Quell des Anstoßes und des Skandals. Alle diejenigen, die nicht mit gangbaren Wegen, gebahnten Straßen, mit banalen Behauptungen, nichtssagendem Gedächtniskram zufrieden sind, fallen ihrer Antipathie

und Verachtung anheim. So wenig wie die Wissenschaft sind Intelligenz und Kunst dazu bestimmt, in den Höhlen einer erstarrten Gelehrsamkeit zu vermodern. Sie sollen sich vielmehr in der Begeisterung verjüngen, diesem Borne der Jugend, der mit Wasser und Feuer tränkt. Das Genie, dem es vergönnt ist, die Lippen in seinen brennenden Fluten zu laben, weiß sich immer von der zeitweiligen Ermattung zu befreien und den ermüdeten Geist der Völker mit dem Zauber der Jugend neu zu beleben; aber welche schweren Kämpfe hat es nicht zu bestehen, um ihn von seiner hinfälligen Hülle, von veralteten Gebräuchen, eingewurzelten Vorurteilen des Alters zu entkleiden! Wieviel Ehre gebührt nicht denen, die seine Bahn ebnen, die die es umgebenden Hindernisse verringern, die ihm Schirm und Schutz gewähren! Denn das Genie fordert zur Erfüllung seiner Mission keine anderen Sorgen, keine anderen Mühen; es überläßt die ängstlich ins Kleine gehenden Ausarbeitungen armseligeren Geschöpfen der Natur. Das Genie ist seinen Wesen nach ausdauernd, es paßt sich den Unregelmäßigkeiten eines jeden Klimas, aller moralischen Luftströmungen an. Um seinen kraftvollen Schritt, seinen kühnen Flug zu entwickeln, braucht es nur Luft, Raum, einen sicheren Boden unter den Füßen und den Ausblick auf den Himmel. Dann schreitet es frei und stolz vorwärts, seiner Kräfte gewiß, feindliche Elemente nicht fürchtend. Wenn es langsam siecht, sich entstellt, ermattet, schließlich dahinstirbt, so ist es nur scheinbar erstickt durch die Unterdrückung, von Fesseln geknebelt, in Schraubstöcke eingeklemmt. Welche ehrfürchtige Verehrung schulden wir darum denen, die das Gebiet, wo sich das Genie frei entfalten kann, von allen Hindernissen befreien, die Fesseln vernichten, die es schon bei der Geburt zu umschlingen drohen, wie einst die Schlangen dem Herkules schon in der Wiege Gefahr brachten.

Es gereicht darum Friedrich dem Weisen zu großem Ruhme, die Universität Wittenberg von so edlen Gesichtpunkten ausgehend gegründet zu haben; dasselbe gilt von seinen Nachfolgern, die, unter gleich beherzten Vorsätzen die Universität Jena errichteten, — machten doch beide die erhabensten Namen Deutschlands berühmt. Wenn man bedenkt, daß jeder Schall ein erstes Echo von starker Resonanz bedingt, kann man geradezu behaupten, daß der

Ausbruch der energischen Protestationen Luthers auf Friedrich den Weisen, auf den Antrieb, den er dem geistigen Schaffen gab, zurückzuführen ist. Durch Luthers reformatorische Thesen wiederum und durch die Konsequenzen, welche daraus folgten und der unberechenbaren Veränderung, welche in der Zukunft Europas daraus hervorging, wurden die Grenzen der Theologie weit überschritten.

Im Jahre 1502 gegründet, stand die Universität Wittenberg noch in der Vollkraft der ersten Jugend, als im Oktober 1517 die Reformation ihr Banner endgültig aufpflanzte. Kurfürst Johann, der Nachfolger Friedrichs, erhob den Protestantismus zur Staatsreligion. Nach dem Reichstag von Worms kehrte Luther in seine Heimat zurück. Seine Freunde täuschten eine Entführung vor und brachten ihn auf die Wartburg, um ihn für einige Zeit vor Verfolgungen und persönlichen Gefahren, die ihm drohten, zu schützen. Dort lebte er, sein Mönchsgewand ablegend, verkleidet über Jahresfrist unter dem Schutz der Verschwiegenheit des Kurfürsten. Er begann in dieser für seinen aufbrausenden Charakter wenig geeigneten Einsamkeit die Übersetzung der Bibel; seine überreizte Phantasie brachte jene Erscheinung böser Geister hervor, von denen er selbst in seinen Briefen berichtet. Auch die Chronik der Wartburg hat sich dieser Erzählung bemächtigt, dank dem Tintenfleck, den man noch auf der Mauer zeigt, und der entstand, als Luther sein Tintenfaß an das Haupt des Bösen warf.

1532 folgte Johann Friedrich auf seinen Vater. Das Mißgeschick, das ihn betraf, war groß, größer aber noch waren seine Verdienste, die ihm den Beinamen des „Großmütigen" erwarben. Für gewöhnlich wird dieser Beiname den Fürsten zuerkannt, denen die Ausnahmskunst des Schicksals erlaubt, auch ihrerseits Gunst zu gewähren. Und wenn sie dieses dann, gerührt von der Herablassung der Glücksgöttin, nicht zu tun verschmähen, so nennen die Völker es Großmütigkeit! Aber Johann Friedrich erwarb sich diesen glorreichen Beinamen inmitten von Niederlagen, Unglücksfällen, Gefangenschaften. Er war ein Anhänger des Schmalkaldener Bundes. Der Mangel an Einigkeit unter dessen Führern und hauptsächlich unter deren militärischen Plänen führte so schnell ihren Ruin herbei,

daß die Niederlage bei Mühlberg (1547) sie vollständig zerstreute. Die darauf folgende Kapitulation Wittenbergs bedeutete für Johann Friedrich den Verlust des Kurfürstentums und all seiner Güter. Er selbst wurde Gefangener Karls V. Seine Staaten wurden dem Herzog Moritz von Sachsen verliehen, der der Albertinischen Linie angehörte. Dadurch, daß er seinen Erben das Kurfürstentum Sachsen und das Herzogtum Sachsen hinterließ, sicherte er ihnen den Vorrang, welchem sie später die Königskrone verdankten, die sie noch heute besitzen. — Man ließ den Kindern Johann Friedrichs nur Weimar und einige angrenzende Distrikte nebst Eisenach und Jena, wo bald dieser Zweig des Fürstenhauses eine neue Glanzzeit hervorrufen sollte. Die für die jungen Prinzen vorbehaltene geringe Apanage bestand nur aus einer jährlichen Einkunft von 50 000 Gulden.

Der edle Charakter Johann Friedrichs mußte zweifellos begeisterte Anhänglichkeit erwecken. Eines der rührendsten Zeugnisse hiervon bietet die Ergebenheit Lucas Cranachs, der, obgleich schon alt, nach der Schlacht bei Mühlberg seine Heimat Wittenberg verließ, um seinen Fürsten zu begleiten und die Gefangenschaft mit ihm zu teilen. Er blieb ihm nicht nur immer treu, sondern trennte sich nie mehr von ihm, und als des Fürsten Gefangenschaft 1552 beendet war, gab Cranach Wittenberg auf, das Johann Friedrich nicht mehr gehörte, und ließ sich mit ihm in Weimar nieder, wo er bald darauf im Alter von 81 Jahren in der Nähe seines erhabenen Freundes verschied.

Schon ehe sich Johann Friedrich in den Krieg, der ihm so verhängnisvoll wurde, verwickelte, hatte er die Absicht, seinen Staaten in Jena eine zweite Universität zu begründen. Dieser Plan hatte ihn lebhaft beschäftigt. Während der fünf Jahre, die er in der Gefangenschaft Karls V. zubrachte, wollten seine Söhne seinen Plan verwirklichen und verwandten darauf um so mehr Eifer und Nachdruck, als sie, da die Universität Wittenberg von ihren Besitzungen abgetrennt war, darauf sehen mußten, diesen Verlust durch eine ähnliche Stiftung zu ersetzen. Sie machten es sich immer zur Aufgabe, ihren Ruhm durch den leuchtenden Heiligenschein zu verstärken, der ihnen naturgemäß von Dichtern und Künstlern gewoben wurde. So bemühten sich diese Fürsten, in ihren Staaten — so klein sie

auch waren — eine neue Heimat für Denken und Wissen zu begründen.

Johann Friedrich (der Mittlere) regierte nach Gefangennahme seines Vaters über die Staatentrümmer und beschäftigte sich lebhaft mit der Errichtung der Universität Jena. Sie wurde schon 1548 eröffnet, und bedeutende Gelehrte wurden alsbald auf ihren Lehrstuhl berufen. Ihnen verdankte sie sofort ihren guten Ruf, die Bestätigung des Kaisers wurde allerdings erst zehn Jahre später gewährt. Johann Friedrich wußte im Gefängnis nichts von den glänzenden Erfolgen der wohlorganisierten Bestrebungen seines Nachfolgers. Er war daher von Erstaunen und Freude bewegt, als er, in seine Staaten zurückkehrend, an den Toren Jenas von dem ganzen akademischen Korps begrüßt wurde. Welch reicher Trost für sein Mißgeschick, als er die Pläne und Wünsche, die seinen Geist bewegt hatten, auf diese Weise von seinen Söhnen ausgebaut und verwirklicht fand! Ist dies nicht die wertvollste Genugtuung, welche jenen großen Männern zuteil werden kann, deren geistiges Auge weit über die Schranken unseres Lebens hinausstrebt?

Sein nachgeborener Sohn, Johann Wilhelm, war sowohl durch seine Tapferkeit, als auch durch seine umfangreichen Kenntnisse ein bedeutender Fürst. Voll unternehmenden Geistes leistete er dem damals Krieg führenden König von Frankreich, Heinrich II., seinen Beistand und erhielt zum Dank für seine zahlreichen Dienste während dieses Feldzugs die Stadt und die Herrschaft Châtillon sur Seine. Seine Phantasie war von dem Glanze geblendet, der die Regierung Elisabeths von England umgab. Da er zweifellos glaubte, er würde den Lorbeeren, die schon die Stirn dieser Königin krönten noch neue hinzufügen können, wenn das Schicksal ihn mit ihr vereinte, faßte und verfolgte er eine Zeitlang mit größter Beharrlichkeit den Plan einer Heirat mit dieser erlauchten Herrscherin. Sie zog aber ihren Beinamen „Virgin-Queen" jeder ehelichen Verbindung vor — so glücklich sie sich auch hätte gestalten können —, wollte sie ihn doch selbst nicht für die Hoffnung hingeben, den Sohn derjenigen, die sie mit aller Zähigkeit und Grausamkeit weiblichen Hasses verfolgte, um die Krone zu bringen. — In der Theologie sehr bewandert, beschützte Johann Wilhelm den reformierten Kultus

und zeigte viel Eifer für dessen Verbreitung. Er gründete das Konsistorium zu Jena und schuf für seine Staaten neue Kirchenordnungen.

Im Jahre 1587 folgte ihm Friedrich Wilhelm in der Regierung. Er residierte eine Zeitlang in Torgau bei Magdeburg, dem Geburtsort seines Vaters, der ihm mit seiner Krone eine hervorragende Intelligenz und die seltene Fähigkeit, sein Land auf das glücklichste und weiseste zu regieren, vererbt hatte. Friedrich Wilhelm befleißigte sich, gleichzeitig die Zivilverwaltung zu verbessern und Kunst und Wissenschaft zur Blüte zu bringen. Er beschäftigte sich selbst mit Malerei und Holzschnitzerei und suchte hervorragende Künstler heranzuziehen. Berühmte Bildhauer und Maler wurden an seinen Hof berufen. Während seines Aufenthaltes in Torgau gründete er dort eine Buchdruckerei, und da ihm daran lag, Werke von typographischer Vollendung zu veröffentlichen, ließ er die Buchstaben aus massivem Silber gießen. Zum Verwalter dieser Buchdruckerei, die unter seiner persönlichen Leitung stand, wählte er Johann Wanxel, später Geschichtsprofessor in Wittenberg. Friedrich Wilhelm ließ von ihm einige Werke ins Lateinische übersetzen, u. a. Luthers „Hauspostille“ und das von Antonio Guevara in spanischer Sprache verfaßte „Leben Marc Aurels“, dessen Übertragung in lateinische Verse Wanxel dem noch minderjährigen Prinzen Christian II. widmete. Der gelehrte Fürst ließ außerdem ein Buch lateinische Gebete (Precationes) erscheinen und übersetzte in diese seine Lieblingssprache eine Sammlung erbaulicher Erzählungen, die deutsch unter dem Titel „Übung in Nebenstunden“ erschienen war. Doch vernachlässigte er keineswegs die Landessprache und gab mehrere deutsche Werke religiösen Inhaltes heraus.

Als er sich entschloß, Torgau zu verlassen, um in Weimar zu residieren, ließ er seine Buchdruckerei dorthin verlegen. Nicht zufrieden damit, so viel fromme Werke zu verbreiten, gründete dieser weise und nachahmenswerte Fürst einen Orden, der den Zweck verfolgen sollte, dem in der Umgangssprache jener Zeit so oft vorkommenden Schwören und Fluchen ein Ziel zu setzen. Das Erkennungszeichen der Mitglieder dieses Bundes bestand in einer goldenen Medaille von der Größe eines Louisdor. Sie verpflichteten sich,

das Fluchen zu meiden und im Falle einer Übertretung des Verbotes eine zur Unterstützung der Armen bestimmte Geldbuße zu entrichten. Man kann sich leicht denken, welche beträchtlichen Hilfsmittel diesen durch die weise Einrichtung Friedrich Wilhelms zuflossen, und daß dieser Schatz in dem Maße sich vergrößerte, als der Orden unter seinem besonderen Schutze wuchs.

Nach seinem Tode wurde die Macht der regierenden Linie nochmals vermindert: die Teilung der Staaten Weimar und Altenburg fand statt. Herzog Johann, Friedrich Wilhelms Bruder, behielt die Herrschaft von Weimar, dessen Ruhm noch durch seine Söhne vergrößert wurde. Er starb im Jahre 1605 und hinterließ eine Tochter und elf Söhne, unter ihnen den Herzog Bernhard, einen Helden seines Zeitalters, dessen Tapferkeit von dem poetischen Geschichtschreiber des Dreißigjährigen Krieges auf würdige Weise verherrlicht wurde. Denn wer hätte den glänzenden Eigenschaften dieses jungen Kriegers, der schon mit achtundzwanzig Jahren auf dem Schlachtfeld von Lützen Generalissimus wurde, ein besseres Relief zu geben vermocht als Schiller! Nur eine kurze Laufbahn war dem Heldengenie, das eines glücklicheren Loses wert gewesen, beschieden. Nachdem er sich beständig durch große Waffentaten ausgezeichnet, den Sieg bei Rheinfeld errungen, die Stadt Breisach eingenommen hatte, starb er, mit glorreichen Wunden bedeckt, im Alter von fünfunddreißig Jahren.

Die Erziehung Herzog Bernhards, sowie die seiner Brüder, die sich zum größten Teil durch ihre Taten und ihren Geist auszeichneten, war das Werk ihrer Mutter, die ein Jahr nach Herzog Bernhards Geburt (1605) Witwe wurde. Ein besonders gütiges Schicksal scheint über den minderjährigen Fürsten dieses Landes gewaltet zu haben. Während anderwärts sich diese Jahre durch eine das Land verwüstende Unruhe und Aufregung kennzeichnen, berief in Weimar ein schützender Genius zweimal Fürstinnen zur Regentschaft, die nicht nur mit Umsicht zu herrschen wußten, sondern durch ihren guten Einfluß auf ihre Söhne ihren Untertanen Fürsten gaben, um welche die größten Königreiche sie hätten beneiden können. Die Prinzessin Dorothea Maria erstrebte und erreichte es, ebenso wie später die Herzogin Amalie, die hervorragendsten Männer zur Er-

ziehung ihrer Söhne heranzuziehen. Hortleder, bedeutende Persönlichkeit seiner Zeit, gewöhnlich als vorzüglicher Pädagoge und gelehrter Geschichtschreiber bekannt, wurde an ihren Hof berufen. Sein Talent wurde durch das glückliche Naturell seiner erlauchten Schüler unterstützt. Doch ist es nur gerecht, einen Teil ihrer Taten auf ihn zurückzuführen, der ihren Studien eine weise Richtung gab. Seine in dieser Beziehung so weit blickenden und scharfsinnigen Grundsätze sind in mehreren Monographien von ihm selbst aufgezeichnet worden, um seine Ideen über Pädagogik zu verbreiten. Die letzte dieser Schriften wurde vor kurzer Zeit bei Niemayer in Halle herausgegeben. — Die Prinzen studierten unter Aufsicht Hortleders an der Universität Jena. Ihr Eifer im Besuch der Kollegs, ebenso wie die stete Entwickelung ihrer seltenen Charaktereigenschaften erwarb ihnen eine Popularität, welche ihnen schon im voraus die Anhänglichkeit ihres Landes sicherte. Herzog Johann Ernst wurde von den Studenten zum Rektor derselben Universität ernannt, der er von 1608—1614 angehört hatte.

Der 24. August 1617, der Begräbnistag der Herzogin Dorothea Maria, Prinzessin von Anhalt-Cöthen, versammelte in Weimar mehrere Fürsten und viele große Herren. Bei einem Mahle, das sie alle vereinigte, erwähnte der Hofmarschall Caspar von Teutleben — der Tag ist hierdurch bedeutsam geworden — die damals in Italien blühenden literarischen Akademien und drückte das Bedauern aus, daß sein Vaterland nichts ähnliches aufzuweisen habe. „Sie hätten", sprach er, „dazu beigetragen, die Reinheit der Sprache zu erhalten und, ähnlich wie die »Academia de la Crusca« in Florenz und andere ihr verwandte Gesellschaften in Italien, die Aufmerksamkeit des Volkes mehr auf Dichtung und Literatur gelenkt; dadurch wäre zugleich auf die Sitten der Deutschen ein wünschenswerter, verfeinernder Einfluß ausgeübt." Man war von dieser Idee so begeistert, daß man sofort beschloß, eine solche Gesellschaft zu gründen, der man eine ersprießliche Zukunft prophezeite, und trennte sich erst, nachdem man die Akademie „der Palme" ins Leben gerufen hatte. Dies war der erste Versuch, in Deutschland inmitten so vieler blutiger Kriege und der mit ihnen verbundenen Verrohung der Sitten gelehrte und friedliche Körperschaften einzubürgern,

welche zu jener Epoche Italien in zwei Lager teilten, die sich gegenseitig mit Spottreden und Epigrammen befehdeten.

Bei der Organisation des Palmenordens ahmte man gänzlich die der italienischen Akademien nach. Auf diesen Urfehler ist es hauptsächlich zurückzuführen, daß der Orden in Deutschland so wenig Einfluß erwarb. Nichtsdestotrotz war er keineswegs des Glanzes bar; man kann vielmehr Männer von großer Bedeutung zu seinen Mitgliedern zählen, wie: Carl Gustav, Pfalzgraf bei Rhein, späteren König von Schweden, drei Kurfürsten, hundertneunundvierzig Herzöge, vier Markgrafen, zehn Landgrafen, acht Pfalzgrafen, neunzehn Prinzen, sechzig Grafen, fünfunddreißig Ritter, eine große Anzahl nicht dem Adel angehörender Gelehrte und Literaten. Auch die ausgezeichnetsten Dichter jener Zeit waren vertreten, unter ihnen: Tobias Hübner — Dietrich, Übersetzer des „Befreiten Jerusalem" und eines Teiles des Epos von Ariost — Prinz Ludwig von Anhalt-Cöthen, der Bruder der Prinzessin Dorothea Maria, welcher das Buch Hiob in Verse übertrug — Martin Opitz — Friedrich Hortleder — Rudolf von Bünau, aus Weimar gebürtig — August Büchner, Professor der Dichtkunst in Wittenberg — Philipp von Zesen, der im Jahre 1643 in Hamburg die deutschgesinnte Genossenschaft gründete, usw., usw.

Hier, wie in manchem anderen Falle hoffte man, durch eine Nachahmung glücklicher Versuche einen ähnlichen Erfolg zu erzielen und alle jene Vorteile zu ernten, die die Ausführung eines ursprünglichen Gedankens oft unerwarteterweise mit sich bringen. Die Nachahmung trägt ihrer Natur nach ein Prinzip der Ohnmacht in sich. Es gibt außerdem Ideen, die ähnlich gewissen Pflanzen häufig ihren Lebenssaft oder ihre Haupteigentümlichkeit verlieren, wenn sie in einen anderen Boden, unter einen anderen Himmel verpflanzt werden. Und diese Ideen sind vielleicht noch viel schwieriger von einer Region in die andere zu versetzen als Gewächse; denn sie empfangen ihre Kraft nicht nur vom Boden, in dem sie keimen, sondern auch von der Zeitepoche, der sie ihre Entstehung verdanken. Darum sind auch die Versuche, fremdartige Gebräuche zu akklimatisieren, fast alle gescheitert, so sehr man auch bestrebt war, sie gewissenhaft zu kopieren. Eine Einrichtung muß, um sich gut ent-

wickeln und ihren Einfluß ausüben zu können, vollkommen der natürlichen Beschaffenheit und der Art des Terrains entsprechen, auf welches man sie gründet. Dieses Terrain, diese geistige und moralische Umgebung kann weder an verschiedenen Orten, noch zu verschiedener Zeit auf die gleiche Weise hergestellt werden. Die Vernachlässigung dieser ersten aller Lebensbedingungen ist so häufig die Ursache des Untergangs so mancher derartiger Gründungen. Sie wäre besonders nötig für alle Anstalten, die dazu bestimmt sind, die Geisteskultur zu fördern (wir wollen nicht sagen: zu lehren).

Es ist leicht begreiflich, daß Erfolge, die durch verständig geleitete Bestrebungen erzielt werden, die Aufmerksamkeit derer fesseln, die an der Spitze der Staaten stehen. Sie werden in ihnen den Wunsch erwecken, ihr Land davon Nutzen ziehen, es an der Erkenntnis teilnehmen zu lassen, die andere Gegenden erleuchtet. Aber man täuscht sich im allgemeinen in der Annahme, daß es genüge, eine gewisse Zusammengehörigkeit der Verordnungen aufzustellen, das Bestehen gewisser Tatsachen zu beschließen, um sie zur Quelle der Wohltaten zu machen, die anderwärts fließen und hier wie dort die gleichen Wirkungen erzielen sollen. Diese Tatsachen und diese Verordnungen sind selbst nur Resultate, deren Ursachen sich im nationalen Geiste vorfinden, in der der literarischen Muße eine Nation mehr oder minder günstigen Umgebung, in der Gegenwart von Männern, deren Talent und Tätigkeit den schlummernden Kräften oder den zuweilen sehr mangelhaft organisierten Instituten einen plötzlichen Impuls geben. Es ließe sich vielleicht den Staaten wie den einzelnen Individuen gegenüber behaupten, daß die Aufgabe zu leicht sei, wenn es möglich wäre, einen beneidenswerten Ruhm oder das seltene Verdienst um irgend eine Vollkommenheit durch Mittel zu erreichen, deren bloße Nachahmung das ganze Geheimnis offenbaren würde. Ebensowenig wie es dem Maler nicht genügen kann, treuer Anatom, dem Schriftsteller, ausgezeichneter Grammatiker zu sein, so kann man bei der Gründung von Gesellschaften, die Kunst und Wissenschaft fördern sollen, nicht verlangen, daß sie sich auf die Nachahmung bestehender Vorbilder beschränken. Das Leben, die Bewegung, der Reiz, welche sie zu erwecken berufen sind, liegen in der Wahl, der Anwendung, der

Vereinigung und der Gruppierung der Formen und Stoffe, mit denen sie sich zu beschäftigen haben, sowie in dem Ausdruck des Gedankens, der den Massen, die das fertige Werk um sich versammeln soll, sympathisch ist.

Wir glauben, daß der Mensch sowohl in seinen gemeinschaftlichen Bestrebungen als auch in seinen individuellen Versuchen, dieses Verdienst um irgend eine Vollendung und diesen beneidenswerten Ruhm nur auf verschiedenen Pfaden erreichen kann, die er nur immer wieder durch eine traurige Notwendigkeit zu entdecken vermag. Das „Ungefähr" dessen, was geschehen muß, findet sich ohne Mühe; denn dieses „Ungefähr" ist für die meisten Dinge schon längst bekannt. Es bietet aber den fortschreitenden Bewegungen sozusagen nur einen schwankenden Boden, und man gelangt auf dieser unbestimmten Bahn nur vorwärts, wie die Schiffe auf den Wellen des Ozeans, die, um dasselbe Ziel zu erreichen, jedesmal andere Furchen ziehen. Sie hängen ab von Stürmen, von günstigen Winden und Stille der Fluten und verfolgen nur dann denselben Umweg, wenn es gilt, Klippen, Untiefen und Sandbänke zu umschiffen, von deren Vorhandensein einer dem anderen Mitteilung macht. Die zu überwindenden Hindernisse wie die sich bietenden Vorteile sind fast für alle Unternehmungen wesentlich verschieden. Oder besteht die Kunst des Gelingens nicht gerade darin, diese Schwierigkeiten durch scharfsinnig erfundene Hilfsmittel und geschickt gewählte Gegengewichte zu überwinden? Nur die vollständige Würdigung jener Schwierigkeiten läßt uns diese Hilfsmittel entdecken, wie wir auch nur durch unerschütterliche Ausdauer und sicheren Blick die Vorteile erkennen und ausbeuten können.

Nicht weil die Akademien, wo kindische Wortspiele, fade, wertlose Allegorien, fruchtlose Forschungen an der Tagesordnung waren, sich in Italien vermehrten, erstrahlte das Land in einem poetischen, ruhmvollen Glanz. Doch um die Meisterwerke Petrarcas, Ariosts und Tassos herum bildeten sich Parteien, die sich mit Satiren, schwülstigen Lobredereien und bitteren Kritiken auf das heftigste befehdeten. Die Wunden, welche diese an der Glut italienischen Temperaments gestählten Waffen schlugen, waren oft blutiger Natur. Mittelmäßige Geister scharten sich mit Fanatismus unter

die Banner großer Führer. Deren Ruhm aber litt keineswegs unter dem schlechten Geschmack der Beweise, welche von ihren Bewunderern oder ihren Widersachern zu Lob oder Tadel vorgebracht wurden. Ihr Genie breitete seine weiten Schwingen trotz der Fesseln aus, die ihnen durch das verständnislose Urteil der Literaten angelegt wurden. Selbst Galilei, der große Galilei, gab sich in Briefen (gerichtet an die Academia de la Crusca) dem beißendsten Spott hin über die erhabensten Schönheiten im „Befreiten Jerusalem", ohne daß er weder die Größe noch das Mißgeschick, das er verhöhnte, verstand.

Man befand sich daher in einem seltsamen Irrtum, wenn man die Liebe zu den Wissenschaften durch eine Nachahmung dessen verbreiten wollte, was selbst in Italien aus einer Verirrung dieser Liebe hervorging. Große Schöpfungen erzeugen naturgemäß Schulen von schlechtem Geschmack. So oft die Kunst neue Bahnen fand oder sich in Werken von auffallender Schönheit offenbarte, hat sie Aufmerksamkeit erregt und Bewunderung gefordert, welche sich bei gewöhnlichen Nachahmern nur durch alltägliche Werke äußern kann, die aber beweisen, wie sehr die Blicke auf die großen Vorbilder gerichtet waren. Man muß vor allen Dingen bemerken, daß sich bei keinem Volk die geistige Kultur verallgemeinerte, ehe sein nationaler Genius sich in großen und schönen Werken, die es der Inspiration seines eigenen Gefühls verdankt, offenbart hatte. Bis zu dem Augenblicke sind alle Versuche der Veredelung nahezu unfruchtbar. Die Kenntnis der fremdländischen Literatur und Kunst bleibt, wie z. B. die der exotischen Flora, Eigentum der gelehrten und privilegierten Klassen und dringt infolgedessen nur in die oberen Schichten der Bevölkerung ein. Erst dann verbreitet sich diese Kenntnis in weitere Regionen, wenn es nationale Werke gibt, die Vergleichungspunkte bieten und sie einführen. Man könnte glauben, daß die Völker wie Arbeiter an ein und demselben Bau die ganze Anordnung und die Schönheit der einzelnen Teile erst dann verstehen und beachten lernen, wenn ein jeder seine eigene Arbeit verrichtet hat. Der eine hat ein massives Portal gebaut, der andere ein elegantes Karnies geliefert, wieder ein anderer ein wunderbares Relief oder ein prachtvolles Denkmal gemeißelt.

Wir bezweifeln keineswegs, daß die vornehmen Geister, die ihre Kräfte vereinigten, um die Akademie der Palme zu gründen, es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die deutsche Literatur auf dieselbe Entwickelungsstufe zu bringen, wie die italienische sie erreicht hatte, und nicht die geistreichen Frivolitäten nachahmen wollten, so groß auch deren Reiz auf die dem Geschmack des Jahrhunderts unterworfenen Geister sein mochte. Aber sie unterließen es, sich Rechenschaft zu geben über die Elemente, die zu jener Zeit den Zustand Deutschlands von dem Italiens unterschieden. Der in einer Zeitperiode vorherrschende Charakter der Literatur und Kunst ist eng verbunden mit Friede oder Unruhe des Landes, und die Leidenschaften, welche Krieg oder Friede erweckt oder erstickt, wirken in sehr verschiedener Weise auf sie ein. Um die Künste und Wissenschaften rasch zum Wachsen und Blühen zu bringen, genügt es nicht, ihnen dieselben Privilegien zu gewähren, die sie anderwärts genießen. Sie verlangen aufmerksamere, zartere, eifersüchtigere Pflege. Wenn man sich nicht damit begnügt, den dichterischen Geist einer Nation sich selbst zu überlassen, wie es nämlich von denen geschieht, die, verzehrt von anderen Sorgen (Altre cure!), sich nicht darum kümmern, ob er getroffen von einem tödlichen Hauch entschlummert oder langsam stirbt, oder ob ein befruchtender Sonnenstrahl ihn zufällig erweckt und ihm seine Lebenskräfte wiedergibt, — wenn man den Aufschwung dieses dichterischen Geistes begünstigen will, so muß man notwendigerweise darauf bedacht sein, unter welchen besonderen Umständen er bestehen kann, welcher außergewöhnlichen Ermutigungen er bedarf, und welche Hindernisse hinweggeräumt oder neutralisiert werden müssen. Das beste Wollen läuft Gefahr, unfruchtbar zu werden oder nur dürftige Ernte zu erzielen, wenn man nicht mit Fleiß danach strebt, zu erkennen, was in diesem Augenblick der Geschichte oder in jenem Punkt der Geographie der Sache des Gedankens und der Kunst dienlich sein kann. Außerdem: will man in einem Lande den Geschmack für Kunst und Wissenschaft — beträfe es auch nur einen besonderen Zweig — verallgemeinern, so muß man, weit entfernt davon, ihnen sofort viele noch wenig erleuchtete Anhänger und Bewunderer zu geben, zuerst die freie Entwickelung der bedeutenden nationalen Individuali-

täten veranlassen, ihnen die Möglichkeit geben, zu ihrer ganzen Größe emporwachsen, alle Saiten ihrer Harfe vibrieren und alle Farbtöne auf ihren Paletten erglänzen lassen zu können. Je mehr sich diese einzelnen Menschen von der Menge unterscheiden, je mehr sie, wie ein Brennpunkt, alle Blicke auf sich ziehen, eine schöne Laufbahn erzielen, Denkmäler ihres Genies und Talentes hinterlassen, und je weiter ihr dichterisches Echo einen Widerhall findet, um so höher wird die Zahl derer steigen, die sie verstehen, würdigen und nachahmen wollen und können.

.Der Palmenorden hat nur das Andenken an eine schöne und vorübergehende Einrichtung hinterlassen. Prinz Ludwig von Anhalt-Cöthen, Bruder der Herzogin Dorothea Maria, war der erste Leiter dieser Gesellschaft. Nach seinem Tode (1650) wurde er durch Herzog Wilhelm IV. von Weimar ersetzt, unter welchem sie die ganze Tätigkeit entfaltete, deren sie fähig war. Als August, das Haupt des Kapitels von Magdeburg, ihm im Jahre 1667 folgte, verlor die Akademie nach und nach ihre ganze Bedeutung, ihr ganzes Interesse und erlosch (1680) mit ihm. Unter der Leitung des Prinzen von Anhalt, namentlich unter der des Herzogs Wilhelm IV. von Weimar, hatte sie ihre Strahlen über das ganze mittlere Deutschland sowie über einen Teil Süddeutschlands bis Österreich verbreitet. Außer den genannten bedeutenden Persönlichkeiten besaß sie eine große Anzahl weniger bekannter Mitglieder und belebte ihrem Zweck entsprechend für einige Jahre, wenn auch nur in geringem Maße, den literarischen Geschmack der höheren Gesellschaft. Die Akademie strebte danach, die deutsche Sprache von Fremdwörtern zu befreien, die anfingen, eine große Übermacht zu gewinnen und alle Phrasen mit ihrer schreienden Buntscheckigkeit zu verbrämen. Jedes Mitglied war verpflichtet, irgend ein poetisches Werk zu schaffen, und obgleich diese Verpflichtung eine wahre Verswut förderte, kann man dem Orden selbst die Anerkennung seines Nutzens nicht streitig machen. Er schuf zwischen den verschiedenen Provinzen Deutschlands ein geistiges Band, das damals noch kaum bestand, und trug zur Verfeinerung des intellektuellen Verkehrs bei. Unglücklicherweise erwies sich der Damm als zu schwach, den man dem Verfall der Sprache, von welchem diese durch den übermäßigen

Gebrauch von ihr nicht gehörenden Redewendungen bedroht war, entgegensetzen wollte. Die Solidarität, die eine so beträchtliche Anzahl von entfernt lebenden Personen verband, war zu ungewiß, zu wenig merkbar, als daß ihr Einfluß hätte ernstlich wirksam sein können. Keinerlei Anziehungskraft vereinigte in einem gemeinsamen Mittelpunkt, der ihre Bedeutung noch erhöht hätte, ihre zerstreuten und weithin verbreiteten Einzelflammen. In kindlicher Nachahmung der Geistesspiele, die auf der italienischen Halbinsel so sehr in Gebrauch waren, wählte jedes Mitglied der Akademie eine Pflanze als Symbol. Sie bemühten sich, in der Wahl solcher Symbole ihr Vorbild, eine der berühmtesten italienischen Akademien, zu erreichen. So erwählte der Prinz von Anhalt als Sinnbild ein Weizenbrot, da es ein zugleich gesundes und vorzügliches Nahrungsmittel war. Der Graf von Teutleben, der die erste Idee zur Gründung des Bundes gehabt hatte, nahm zum allegorischen Abzeichen das Weizenmehl usw. usw.

Nach dem Tode Herzog Wilhelm IV. von Weimar nahm die Zahl der Mitglieder immer mehr ab und sank bis auf sechzig, von denen die meisten nur sehr mittelmäßige Versmacher waren. Endlich löste sich die Akademie der Palme auf, ohne irgend eine bemerkenswerte Spur zu hinterlassen.

Trauriges, aber unvermeidliches Los alles dessen, was nicht das Gepräge einer originalen Schöpfung trägt! Es ist ein vergebliches Bemühen, nachahmenden Entwürfen einen Schein des Lebens und der Kraft einhauchen zu wollen. Man erzielt nur vereinzelt Erfolge, die nur dann eine gewisse Achtung verdienen, wenn bei den Arbeiten Geschicklichkeit entfaltet wird. Doch sie werden niemals jene Macht der Begeisterung besitzen, welche die Herzen durch die Gewalt einer elektrisierenden Kraft gebieterisch zu großen Ideen drängt. Goethe scheint dieser kurzsichtige Ehrgeiz vorgeschwebt zu haben, als er den Charakter seines Wagner ersann, diese bewußte Darstellung der Mittelmäßigkeit, die durch mühevoll tüftelige Nachtarbeit aus amalgamierten und destillierten Substanzen einen homunculus erzeugt, d. h. ein schwaches, unvollständiges Geschöpf, dessen Scheinexistenz nur mit Hilfe der Glasphiole aufrecht zu erhalten ist. Diese Phiole ironisiert jene künstliche Atmosphäre, in der sich die dürftigen

Schöpfungen naiver Enthusiasten einzig bewegen und ein kümmerliches Leben fristen können — mühen sie sich doch, die Versuche kühnster Einbildungskraft nachzuahmen, ohne auch nur das treibende Motiv erkennen zu können. Kommt es nicht hundertmal vor, daß sie — wie Goethes Wagner — die Versuche selbst dann noch lang fortsetzen, wenn ihre Meister sie längst aufgegeben haben, weil sie entweder den Irrtum der ersten Konzeption erkannten oder schon alle Früchte geerntet?....

Der in Weimar regierende Herzog Johann Ernst feierte das hundertjährige Jubiläum der Reformation (1617) dadurch, daß er in seinem Staate neue Volksschulen und Wohltätigkeitsanstalten ins Leben rief und die Kirchen mit beträchtlichen Einkünften beschenkte. Herzog Bernhard war nicht der einzige Sohn der Prinzessin Dorothea Maria, der am Dreißigjährigen Krieg teilnahm. Johann Ernst kämpfte in Böhmen gegen den Kaiser Ferdinand II. und zeichnete sich besonders in der Schlacht am weißen Berg bei Prag aus. Er schloß sich dann der vom Grafen Mansfeldt unternommenen Expedition nach Ungarn an, auf der er im Jahre 1626 starb. Herzog Wilhelm, den wir schon als Leiter der „Akademie der Palme" erwähnten, regierte von 1640—1662. Im Nachlaß dieses außerordentlich gebildeten und poetisch veranlagten Fürsten fanden sich einige religiöse Hymnen, von denen einzelne noch jetzt in der protestantischen Kirche gebräuchlich sind. Johann Ernst III. und Wilhelm Ernst, seine Großneffen, folgten ihrem Vater Johann Ernst I. gemeinschaftlich in der Regierung. Der düstere und schweigsame Sinn Wilhelm Ernsts gewann ihm nicht die gleiche Zuneigung des Volkes, wie sie seine Vorfahren sich stets zu erwerben gewußt hatten. Er war jedoch den Wissenschaften sehr zugetan, beschützte sie sehr eifrig und gründete das Münzkabinett, das man noch heute in Weimar bewundern kann.

Ernst August führte das Recht der Erstgeburt in seiner Familie ein und schützte hierdurch seine Staaten vor nochmaligen Teilungen und Zerstückelungen, die sie so oft geschwächt hatten. Obwohl seine Neigung und seine Vorliebe hauptsächlich dem Militär gehörte, vergaß er nicht, was seinem Haus einst Ruhm verliehen. Er begünstigte die Vergrößerung des Gymnasiums zu Weimar, gründete andere Schulen, beschützte die Geistlichkeit und erbaute Belvedere

und die Ettersburg — Lustschlösser, die heute noch zeitweise von der Herrscherfamilie bewohnt werden. Er stiftete den Falkenorden mit der Devise: Vigilando ascendimus. Dieser Orden geriet nach seinem Tod (1748) in Vergessenheit, wurde aber von Carl August 1815 erneuert.

Was aber den Namen Ernst Augusts, besonders für uns, in die Jahrbücher der Kunst einreiht, ist, daß er getreu der in seiner Familie erblichen Tradition, das Genie beschützt, das titanische Andenken des größten Musikers, den Deutschland erzeugt, gewahrt hat. Dessen weitblickende Intelligenz und seine monumentalen Werke werden für alle Zeiten ein Gegenstand der Bewunderung und des Erstaunens bleiben.

Johann Sebastian Bach, aus Eisenach gebürtig, weilte zehn Jahre lang als Organist und Hofkonzertmeister in Weimar. Schon 1703 hatte er der herzoglichen Kapelle als Violinist angehört; aber seine besondere Liebhaberei für die Orgel bestimmte ihn, diese Anstellung aufzugeben. Nachdem er Organist an einer Kirche in Arnstadt und in Mühlhausen gewesen war, kehrte er 1707 nach Weimar zurück. Hier spielte er vor dem Herzog die Orgel und erhielt von ihm sofort das Angebot, als Organist bei ihm zu bleiben. Bach nahm an. Doch Weimar ist keineswegs die einzige Stadt, die sich rühmen kann, daß sie den Namen des großen Künstlers unter dem Schutz ihrer edlen Gastfreundschaft zu hohem Ansehen kommen sah. Denn Eisenach genoß das Privilegium, alljährlich in seinen Mauern die Glieder der großen Familie Bach zu vereinen. Sie stammte ursprünglich von einem Ungarn, Veit Bach, ab, der Preßburg seines protestantischen Glaubens wegen um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts hatte verlassen müssen und sich nach Sachsen gewandt hatte, wo er eifrig Musik trieb. Mit seinen Söhnen beginnt jene ununterbrochene Reihe von Musikern des Namens Bach, die während fast zwei Jahrhunderten Thüringen, Sachsen und Franken geradezu überschwemmten. Zu zahlreich, um nahe beieinander wohnen zu können, zerstreuten sie sich nämlich in die Umgegend. Um aber in steten Beziehungen zueinander zu bleiben, beschlossen sie, jedes Jahr einmal zusammenzukommen — ein Gebrauch, den sie bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts beibehielten. Mehr als einmal

sah man 120 Mitglieder der Familie Bach vereint. Während dieser Zusammenkünfte bestanden ihre Unterhaltungen in musikalischen Übungen. Sie begannen mit Kirchenhymnen, die sie im Chor sangen, um dann Volkslieder, komische und ausgelassene Gesänge folgen zu lassen, die sie aus dem Stegreif vier- bis sechsstimmig variierten. Sie gaben diesen Improvisationen den Namen „Quodlibet", und manche Schriftsteller wollten später in diesen den Ursprung der deutschen Oper erkennen. Bei solchen Familientagen wurde eine vollständige Sammlung der Kompositionen aller Mitglieder angelegt und Bach-Archiv genannt. Dies befand sich am Ende des achtzehnten Jahrhunderts im Besitz von Karl Philipp Emanuel Bach, wurde 1790 Eigentum von einem Herrn Georg Pölchau und später von der Königlichen Bibliothek in Berlin erworben.

Dem Bach-Protektor folgte, noch minderjährig bei dem Ableben seines Vaters, Ernst August Constantin. Dieser vermählte sich 1756 mit der Prinzessin Amalie von Braunschweig und hinterließ bei seinem Tode (1788) einen Sohn Carl August. Die Regentschaft legte er in die Hände seiner Witwe. Herzogin Amalie regierte mit einer seltenen Weisheit und nimmt einen hervorragenden Rang ein unter den Frauen, die sich über die Schwächen, Kleinlichkeiten und Leidenschaften ihres Geschlechtes zu erheben wußten, um sich dem Wohlsein ihres Volkes und dem Glanz ihrer Herrschaft erfolgreich widmen zu können. Mit hoher Intelligenz begabt, war sie gleichzeitig gütig, anmutig und geistreich. Auch jene Eigenschaft besaß sie, die das größte Verdienst der Herrscher bildet: sie war imstande, die Menschen und ihre Fähigkeiten rasch zu erkennen. Sie wußte die Freundschaft bedeutender Männer, die sie um sich versammelte, zu schätzen und versuchte, offen und aufrichtig in ihren Urteilen, gerecht zu sein. Ebenso weise war sie in der Gewährung ihrer Huld, zärtlich in ihren Familienbeziehungen, verständig Gefühlen und Ideen gegenüber, die das Genie unter ihrem Schutz auf mannigfache Weise äußerte. Sie überwachte die Erziehung ihres Sohnes, des Herzogs Carl August, mit vorsorglicher Klugheit. Anfangs legte sie diese in die Hände eines Herrn von Görz und berief dann auf dessen Rat den damaligen Erfurter Professor Martin Wieland, der von 1772 an bis zu seinem Tode (1813) dauernd in Weimar verblieb.

Im Jahre 1775 wurde Carl August volljährig und übernahm selbst die Zügel der Regierung. Ein Jahr später vermählte er sich mit der Prinzessin Luise von Hessen, die sich durch große Charakterfestigkeit und vor allem durch ihre energische Förderung der Tugend auszeichnete. Auch in geistiger Beziehung war sie würdig, die Regierung eines Carl August zu teilen. Ihre ganze Größe offenbarte erst das Unglück. Das Mitleid, das der Sieger der Schmeichelei bewilligt, stolz verschmähend, erwartete sie Napoleon nach der Schlacht bei Jena an den Toren ihres Schlosses, um Stadt und Untertanen durch ihr kühnes Dazwischentreten — ihr Mut hatte durch die Niederlage nicht gelitten — zu schützen. Sie wurde in ihrer stolzen Hoffnung nicht getäuscht. Sie bewahrte die Stadt, wenn auch nicht vor jeder Plünderung, so doch vor der Brandfackel, der sie sicher nicht entgangen wäre — hätte nicht die Herzogin das Versprechen erwirkt und es dem zerstreuten Eroberer wieder in das Gedächtnis zurückgerufen: eine Stadt zu verschonen, die so tapfer von einer Frau verteidigt worden war.

Hervorstechende Eigenarten Carl Augusts waren: das stete Bedürfnis, Geist und Körper rege zu erhalten, viel und schnell zu denken, zu reformieren, zu vervollkommnen, zu wissen, zu vollenden. Er konnte sich ebensowenig mit rein theoretischen Beobachtungen zufrieden geben, wie ein Dasein ertragen, das seinem nach Erkennen und Urteil hungernden Geist nicht kräftige und abwechslungsreiche Nahrung bot. Seine frohen Jagden, die Freude am Soldatenleben, die ausgelassenen Zerstreuungen seiner Jugend, die zahlreichen Bauten, mit denen er seine Hauptstadt verschönte, die großen, prächtigen Parkanlagen, mit denen er sie umgab, die nutzbringenden und weisen Reformen, die er in verschiedenen Zweigen der Verwaltung einführen ließ — das alles legt deutlich Zeugnis ab von seinem rastlosen Drang nach Tätigkeit. Seine echt deutsche Vorliebe für das Abstrakte, die Wissenschaften, bekundete sich in seinen steten Beziehungen zu den hervorragenden Geistern seiner Zeit, in der Sorgfalt, den tiefen Kern ihrer Gedanken und Lehren zu erfassen. Die Schilderung Humboldts von den mit dem Herzog an dessen Todestage verlebten Augenblicken gibt uns ein flüchtiges, aber fesselndes Bild von dieser machtvollen Natur, die unaufhörlich nach neuer

Gedankennahrung verlangte, von der Gewohnheit dieses außerordentlichen Mannes, sein Denken immer frisch zur Arbeit zu erhalten. Weder die Mühen einer dreiundfünfzigjährigen Regierung noch die Beschwerden des Alters konnten ihn bezwingen. Dieser Doppelkraft seiner Organisation verdankt er seine Fähigkeiten und vor allem jenen leuchtenden, zuweilen sarkastischen Geist, der sein ganzes Leben mit Glanz umstrahlte, ihn frühzeitig über alle Schranken der Konvenienz erhob, um seinen Handlungen das Siegel einer individuellen Bestimmung, eines energischen Willens aufzudrücken, der bei der Verwirklichung eines Planes vor keiner Schwierigkeit zurückschreckte.

Es gelang ihm, die Erinnerung an seine Regierungszeit mit der an die Blütezeit der deutschen Literatur zu verknüpfen. War das etwa ein vorbedachtes Ziel bei ihm? — wir glauben es nicht. Wer kann die Ernte, welche die Vorsehung bestimmt, im voraus beurteilen? Wer kann die Undankbarkeit oder Dankbarkeit des menschlichen Herzens voraussagen? Wer die Umwälzungen voraussehen, welche Täler, in denen friedlicher Ruhm Schutz sucht, verschütten oder erschließen?... Carl August huldigte einer eigenen Liebhaberei, als er Männer der Intelligenz aufsuchte und so viele um sich versammelte. Da diese Neigung eine edle war, trug sie kostbare Früchte, die er wohl zu pflücken und aufs neue zu säen verstand.

Goethe war noch weit entfernt von jener Feierlichkeit und olympischen Ruhe, von welcher der geistreiche Herzog humorvoll sagt: „Es ist ganz possierlich, wie der Mensch feierlich wird!“ Goethe hatte die Reihe seiner Werke mit „Götz von Berlichingen“ erst begonnen, als der Herzog ihn an sich zu fesseln suchte, indem er sich an ihn fesselte. 1776 ernannte er ihn zum Legationsrat, 1779 zum Geheimrat, zum Staatsminister mit dem Titel „Exzellenz“ und 1782 zum Kammerpräsidenten. Er achtete dabei weder auf den Neid, noch auf die Proteste und Rivalitäten, die sich infolge dieser glänzenden Laufbahn, solcher Beförderungsweise, deren Schnelligkeit allen Traditionen des bureaukratischen Regimes widersprach, anhäuften.

Die Sympathie, welche die beiden großen Geister, Carl August und Goethe, einander zugeführt hatte, übte bald eine ähnliche Macht

aus wie der Magnetfelsen, von dem die Sage geht, daß er alle Schiffe, die auf dem Meer umherirrend in sein Bereich kamen, gewaltsam anzog und an sein Gestade festschmiedete. Die Geisteselite, die auf dem schwankenden Schifflein der deutschen Staaten umhertrieb, wurde allmählich diesem anziehenden Mittelpunkt genähert und von ihm gebannt. Herder wurde (1776) als Hofprediger nach Weimar berufen und später zum Konsistorialpräsidenten ernannt. Einige Jahre später fand sich auch Schiller ein. Obgleich sich Carl August dieser Seele voll Erhabenheit und idealer Reinheit weniger verwandt fühlte, zögerte er nicht, alle nötigen Opfer zu bringen, den Dichter an sein Land zu fesseln. Er verstand sehr wohl, den wahren Wert dieses Genies, das sich in der Sehnsucht nach dem Erhabenen zu verzehren schien, zu schätzen und zu genießen.

Diesen Männern schlossen sich nach kurzer Zeit andere Berühmtheiten an, von denen hier einige namhaft gemacht seien: Jean Paul Richter, Romandichter und zugleich Metaphysiker und Naturalist in der Sentimentalität; er vereinigte mit der glühendsten Begeisterung die flammendste Satire, mit der auserlesensten Phantasie wunderliche Einfälle von schlechtestem Geschmack. (Doch wegen seiner wenig attischen Gewohnheiten konnte er nicht lange in Weimar bleiben, wo die Ungeniertheit seiner häuslichen Gewohnheiten durch den einfachsten Zwang gesellschaftlicher Konvenienz sich belästigt fühlte, wobei das „Sich-gehen-lassen" seines phantastischen Humors verkümmerte.) — Fernow, der Verleger der Werke Winckelmanns und hervorragender Kenner in Sachen der schönen Künste; — der Maler Meyer, intimer Freund Goethes, Leiter der Zeichenschule in Weimar, Verfasser eines geschätzten Werkes über die Geschichte der antiken Kunst; — Knebel, Übersetzer des Lucrez, er genoß die Ehre der besonderen Freundschaft Carl Augusts; — Musäus, der die reizendste Sammlung von Volksmärchen veröffentlichte, schuf als leidenschaftlicher Blumenfreund den Garten, der noch jetzt der Gesellschaft „Erholung" gehört. Ohne zu fürchten, daß er seine Professorenwürde bloßstellen könne, pflegte er jeden Nachmittag einen Teil der Stadt zu durchschreiten, die Leiter auf dem Rücken, seine Gartenwerkzeuge und seine Kaffeetasse in den Händen. So begab er sich zu seinem geliebten Garten,

den er selbst pflegte und bebaute; — Klinger, bedeutender Dramaturg der romantischen Schule. Der Titel eines seiner Stücke„Sturm und Drang" gab einer ganzen deutschen Literaturperiode den Namen, deren Schönheiten wie Mängel ihren stärksten Ausdruck in den beiden Dramen fanden, die ihre Zeit durch ihren Ruf lange überlebt haben: „Die Räuber" von Schiller und „Götz von Berlichingen" von Goethe; — Falk, der mit den zartesten Sorgen der Mildtätigkeit epigrammatische Schärfe verband. Obwohl beißender Satiriker, widmete er sein Leben philantropischen Bestrebungen und gründete in Weimar eine Anstalt für Kinder, die durch die Kriege Waisen geworden waren, und deren Zahl oft bis zu 2000 wuchs; — Böttiger, Direktor des Gymnasiums, später Intendant der schönen Künste in Dresden; als bekanntem Archäologen verdankt man ihm u. a. ein seltenes Werk: „Sabina oder die Toilette der Römerin." — Peuzer, Übersetzer der hauptsächlichsten französischen Tragödien; — Röhr, Nachfolger Herders, einer der hervorragendsten Männer der unter der protestantischen Geistlichkeit bestehenden sogenannten rationalistischen Partei; — Voß, dem eine besondere Stellung in der deutschen Literatur gesichert ist durch die gelehrte und klangvolle Übersetzung Homers und durch seine eigenen Dichtungen; — Riemer, Oberbibliothekar, der zwei häufig gelesene Bücher über Goethe geschrieben hat; — Hummel, bemerkenswerter Virtuose und Komponist, der verschiedene Kompositionen ersten Ranges hinterließ, wir erinnern nur an sein „Septuor", sowie „Konzerte", seine „große Sonate", die Ihrer K. K. Hoheit, der Großherzogin von Weimar, Großfürstin Marie Paulowna gewidmet ist.

Obgleich die Namen dieser Männer weniger strahlend, weniger auffallend und unserem Ohr weniger vertraut sind, als die der erstern, so trugen sie doch dazu bei, indem sie sich auf einen Punkt konzentrierten, dort die Geistesfunken heller sprühen zu lassen. Ähnlich wie sich kleinere Sterne um einen Hauptstern gruppieren, fügten sie ihren bescheidenen Glanz der Größe und den leuchtenden Strahlen des Sternenarchipels hinzu, dem sie angehörten.

Zu gleicher Zeit erfreute sich auch die Universität Jena der besonderen Aufmerksamkeit Carl Augusts. Er machte es sich zur Aufgabe, die Lehrstühle den bedeutendsten Männern anzuvertrauen.

Und dank seiner beharrlichen Bemühungen und der ihm eigenen Gabe, den inneren Gehalt der Menschen, sowie die Mittel, dieselben an sich zu ziehen, rasch zu erkennen, sah man sie in stetiger Reihe durch die berühmtesten Professoren besetzt. Die theologische Fakultät war vertreten durch Griesbach, Paulus, Marezoll, Schott, Ilgen, Baumgarten-Crusius, Danz; die philosophische durch Schelling, Fichte, Hegel, Reinhold, Fries; die Rechtswissenschaft durch Gruner, Schnaubert, Thibaut, Martin, Feuerbach; die Anatomie durch Luden; die Medizin durch Hufeland, Kieser; die Naturwissenschaften durch Oken; die Chemie durch Doebereiner. Ferner lehrten hier der Philologe Eichstädt, der Geschichtsforscher Luden, der Nationalökonom Schulz, endlich Wilhelm und Alexander von Humboldt, Wilhelm und Friedrich Schlegel, Tieck und viele andere. Mit Recht konnte später Heine sagen: „Jena und Weimar, zwei kleine in geringer Entfernung voneinanderliegende Städte Sachsens, bildeten damals den Zentralpunkt des geistigen Lebens in Deutschland: in Weimar waren der Hof und die Poesie, in Jena die Universität und die Philosophie. Dort sahen wir die größten deutschen Dichter, hier die größten Gelehrten."

Der Empfang, welchen Carl August allen geistigen und wissenschaftlichen Berühmtheiten zuteil werden ließ, führte die vorzüglichsten Männer des Jahrhunderts aus den verschiedensten Ländern als Gäste nach Weimar. Sein Hof wurde nacheinander besucht von Friedrich dem Großen, Lavater, Salis, Jacobi, Bürger, C. M. Weber, Iffland, Gentz, Werner, Tieck, Dalberg, Johannes Müller, Frau von Staël, Benjamin Constant, Laharpe, Abbé Raynal, Mathisson, Saussure, Blumenbach, Gluck, Carus, Chladni, Lalande, Ampère, Pestalozzi, Dannecker, Cornelius, Capo d'Istria, Kant, Bettina von Armin, David d'Angers und anderen Personen, welche, so verschiedenartig auch ihre Neigung war, doch hier ein gemeinschaftliches Zentrum in dem Interesse fanden, das der Fürst jedem Zweige der Künste und der Wissenschaften, der von jedem einzelnen vertreten oder kultiviert wurde, entgegenzubringen verstand.

Auch das Theater in Weimar besaß zu jener Zeit einige bemerkenswerte Künstler, wie z. B. Frau Jagemann, Herr und Frau Wolff u. a.

Neben seiner so großen Tätigkeit verfolgte Carl August auch noch mit steter Sorgfalt das Ziel, die Stadt Weimar zu zieren, und ihm verdankt sie die schönsten Bauwerke und prächtigsten Gartenanlagen. Er ließ Schloß und Theater neu herrichten und gründete die Bibliothek. Als ihn ein jäher Tod überraschte, konnte er die Gewißheit mit ins Grab nehmen, den Ehrgeiz verwirklicht zu haben, der seine Vorfahren von Geschlecht zu Geschlecht mit dem Verlangen erfüllt hatte, das, was ihren Staaten an Ausdehnung fehlte, an Glanz zu ersetzen. Er drückte sterbend den Wunsch aus, seine Asche möge nie dieses Andenkens beraubt werden. Selbst im Tode wollte er sich nicht von den beiden Genien trennen, die seine Regierungszeit mit unsterblichem Ruhm geschmückt, und bestimmte, daß die Särge Goethes und Schillers dem seinen in der herzoglichen Gruft zur Seite gestellt werden sollten. So geschah und blieb es. Doch ihre Namen sind dem seinen noch viel enger verbunden als die Gräber.

Wir können nicht aufhören, von dieser glorreichen Regierung zu sprechen, die Berühmtheiten aufzuzählen, die sich als glänzende Erscheinungen durch diese Jahre hinziehen, ohne einige Zeilen anzuführen, die einen ebenso schätzbaren, wissenschaftlichen, wie dichterischen Wert haben. Muß man doch diese Bezeichnung den Werken des Verfassers vom „Kosmos" beilegen, der der Natur ihre Geheimnisse raubte, ohne daß die stolze Göttin ihm nach ihrer Gewohnheit das Verständnis für ihre Seele, ihre Blicke, ihr Lächeln, das sie offenbart, entzog. Sie erlaubte ihm, als begeistertem Anhänger der Urania, der geizigsten und eifersüchtigsten der Musen, in seinen ehrgeizigen Forschungen, denen eine Welt nicht genügte, sogar Eingeweihter in den Mysterien der Cybele zu werden. Alexander von Humboldt zergliedert mit seltener Macht das Universum, ohne dessen Schleier der Schönheit zu zerreißen. Mit einem einzigen Blick taucht er, gleich einer neugierigen Sonde, tief in den Schoß der Natur, und zu gleicher Zeit erschaut seine Phantasie sie geschmückt mit aller verschwenderischen Pracht und mit allen Reizen

ihrer keuschen Tugenden. Die berühmte Tochter Carl Augusts veranlaßte Humboldt, sich auf der ersten Seite eines Albums einzuschreiben, in welchem sie die ruhmvollen und unsterblichen Namen der Männer, die sich von 1775—1830 um sie versammelten, aufzeichnete und eigenhändig mit Malereien verschönte. Dieses Buch wurde nach den Bestimmungen der Prinzessin von Preußen in den Räumen niedergelegt, wo Ihre K. K. Hoheit, die regierende Großherzogin den größten Dichtern, denen ihre Hauptstadt eine Heimat geworden war, ein ebenso persönliches, wie dauerhaftes Denkmal schuf, indem sie eine Reihe von Fresken malen ließ, die die Hauptszenen ihrer genialen Schöpfungen darstellen.

Wir versuchten in dieser kurzen Skizze die markantesten Tatsachen in das Gedächtnis zurückzurufen, durch die die Fürsten Weimars ihre Vorliebe für Wissenschaft und Kunst bewiesen, und wir wollen mit den Zeilen schließen, die dem genannten Buch entnommen sind, das allen Besuchern des Schlosses zugänglich ist, und in dem man alle großen Erinnerungen von einer ebenso edlen als schönen königlichen Hand aufgezeichnet findet:

„Wie das Leben der Natur den periodischen Wechsel üppigen Gedeihens und gehemmter Entwickelung darbietet, so wechseln auch die Geschicke im geistigen Leben der Menschheit. Bald stehen vereinzelt, durch Zeit und Raum getrennt die großen Gestalten, welchen die spätere Nachwelt Bewunderung zollt, bald zeigt sie uns die Geschichte aneinandergedrängt, in befruchtender Nähe, Licht und Wärme um sich verbreitend. Was diese ungleiche Verteilung wohltätiger Elemente, was den gleichzeitigen Flor edler Geistesblüte begründet, bleibt unserer Forschung großenteils verhüllt. Zufall nennt es die frevelnde Menge. Es mahnt vielmehr die Erscheinung an jene ewigen Lichter der Himmelsräume, von denen die größeren bald einsam zerstreut, wie Sporaden im weiten Ozean, bald in anmutige Gruppen vereinigt den staunenden frommen Sinn des Menschen anregen, ahnungsvoll ihn auf des Ewigen unerkannten Weltplan, auf noch unergründete Weltgesetze hinleiten. Liegt aber das gleichzeitige Auftreten großer Geister außerhalb dem Bereiche jeglicher irdischen Macht, so ist dem nicht so in der räumlichen Vereinigung und dem Zusammenwirken geistiger Kräfte.

Es gewährt einen erhebenden Anblick, ein edles Herrschergeschlecht mehrere Generationen hindurch hochherzig von dem großen Gedanken beseelt zu sehen, durch jene Annäherung nicht bloß den Ruhm des Landes oder die eigene Verschönerung des Lebens zu erhöhen, sondern auch durch eine der Annäherung inwohnende begeisternde Kraft den schaffenden Genius zu einem kühneren Fluge anzuregen. Dem Andenken an einen solchen Einfluß auf Erweiterung der freien Gedankenwelt, auf den Ausdruck zarter Empfindung, auf die Bereicherung der Sprache (eines geheimnisvollen Produktes des Geistes, in welchem der Volkscharakter, das Zeitbedürfnis und die individuelle Färbung sich spiegeln) sind sinnig diese Blätter gewidmet. Sie vergegenwärtigen, wie der künstlerische Schmuck der umgebenden Räume, einen Glanzpunkt in der Geschichte des geistigen Lebens der Deutschen. Sie sollen erhalten und nähren, was den Menschen veredelt, neben der Bewunderung intellektueller Größe ein lebendiges Dankgefühl dem Andenken derer gespendet, die schützend und gastlich in milder freundlicher Einfachheit der Sitte Fürstengröße in dem Zauber fanden, den sie in so reichem Maße fast selbst hervorgerufen. Wenn nach vielen Jahrhunderten die hier einst heimischen Gesänge wie Stimmen aus der Vorwelt ertönen, wird ihre ungeschwächte Kraft noch erfrischend, hebend und bessernd auf die spätesten Geschlechter wirken."

Potsdam, den 15. Juni 1849.

Alexander von Humboldt.

II.

Im vorhergehenden die Geschichte des Weimarischen Fürstenhauses kurz aufzuzeichnen, erschien uns nicht ungeeignet in dem Augenblick, wo ein Plan seiner Verwirklichung entgegengeht, eine Tat ins Leben treten soll, die ein so gewaltiges und allgemeines Interesse in sich birgt, daß sie die Augen ganz Deutschlands auf sich lenken wird, selbst zu einer Zeit, in der bedeutende politische Ereignisse die ungeteilte Aufmerksamkeit aller in Anspruch nehmen. Denn wir, und mit uns wohl alle aufgeklärten Männer Europas,

können nicht glauben, daß jemals, welchen Streitigkeiten und Umwälzungen auch die verschiedenen Parteiansichten und erhofften Reformen, die in ihrer Gegensätzlichkeit gegenwärtig mehr als ein tüchtiges Land zerfleischen, unterworfen sein mögen, die erbittertsten Kämpfe und widerwärtigsten Zänkereien eine Zeit des Chaos, solcher Finsternis und Verwirrung herbeiführen könnten, daß die Wissenschaften und Künste davon erstickt würden. Selbst wenn diese Hoffnung trügerisch wäre, so müßten wir sie uns dennoch erhalten!

Dank der Wohltaten des Christentums, dank der Errungenschaften der Philosophie macht das neunzehnte Jahrhundert es zur Unmöglichkeit — glauben wir es, denn der Glaube gibt Kraft! —, daß Sonderinteressen und Eigenrechte in grausam vernichtendem Wettstreit sich blindem Haß, unsinniger Rache oder wilder Zerstreuungswut hingeben und die Errungenschaften der Zivilisation vernichten. Alle Parteien werden für sich dieselbe Rücksicht und Schonung fordern. Wenn Ruhe, Wohlstand und Friede, die für die Kunst ebenso notwendig sind wie für Handel und Industrie, da sie nur in ihrem Schutz gedeihen können, fehlen und dadurch ihre Entwickelung momentan gehemmt erscheint, so dürfen wir doch überzeugt sein, daß Wissenschaft, Poesie, Literatur und die schönen Künste keinen Augenblick von diesen sie brachlegenden Krisen erstickt werden, sondern immer in ihrer lichtvollen, klaren Atmosphäre verbleiben, wo sie wenn auch nicht vor dem Rückschlag der Leidenschaften und politischen Zusammenstößen geschützt, so doch vor jener totalen Verfinsterung sicher sind, die den Weltenlauf schon mehrfach getrübt hat.

Wir sind daher überzeugt, daß alles, was die Interessen und Rechte irgend eines dieser unsterblichen menschlichen Sorgenkinder anlangt, niemals, selbst nicht in Zeiten heftigster Erregung, aufhören kann, zahlreiche Freunde und opferwillige Anhänger zu besitzen.

Jetzt tritt uns in der Goethe„stiftung“ eine Idee entgegen, deren günstige Ergebnisse leicht vorauszusehen sind. Unstreitig verdankt sie ihre Bedeutung zum großen Teil dem wirksamen Schutz und der tätigen Unterstützung durch die Fürsten Weimars. Es

war daher, will es uns bedünken, angebracht, daran zu erinnern, was dieses Fürstenhaus schon in der Vergangenheit geleistet hat, wenn wir der Beharrlichkeit die gebührende Anerkennung nicht versagen wollen, mit der ein jeder danach strebte, seine Regierungszeit durch eine Blüteperiode der Kunst und Wissenschaft bezeichnet zu wissen, ein Wunsch, der sich in demselben Maße zu steigern schien, als er von Erfolg gekrönt werden konnte.

Carl August hat sein Andenken mit einer so leuchtenden Aureole umgeben, daß die Hoffnung, es könnten gleich glückliche Konstellationen sein Haus abermals begünstigen, unmöglich erschien. Nichtsdestoweniger könnte es sich ereignen, daß mit kluger Einsicht angebahnte und geleitete Verhältnisse unter dessen Protektion einen ähnlichen Feuerherd geistigen Lebens noch einmal entzündeten. Wenn dem so ist, und das Projekt, das gegenwärtig die besondere Aufmerksamkeit des Weimarischen Hofes erfordert, eines Tages zu vollständiger Verwirklichung kommt, so wird eben dieser Aufmerksamkeit die Ehre dieses Resultats gebühren.

So wohldurchdacht auch der Plan sein mag, so solid seine Basis, solche Institutionen erfordern einen dauerhaften Kitt, einen festen Willen, der als Bollwerk dient. Diese sind in der edlen Absicht der Weimarschen Fürsten begründet, die Traditionen ihrer Ahnen fortzusetzen. Seit sie die Erbschaft der Landgrafen von Thüringen angetreten hatten, durfte die Poesie nie in ihrem Lande ein Fremdling sein. Ihnen verdankt Thüringen seine ununterbrochene Berühmtheit und der edelmütigen Gastfreundschaft, die sie der deutschen Literatur in ihrem Reiche gewährten, als diese in ihrem wunderbaren Reichtum und ihrer staunenswerten Mannigfaltigkeit eine zweite Blüteperiode erreichte. Und später war es wiederum Thüringen, wo sie eine Zuflucht, ständige Aufmunterung fand. Die Universitäten Wittenberg und Jena waren von diesen Fürsten mit so wohlerwogenen Gesetzen gegründet, daß sie ihnen die Möglichkeit einer aufgeklärten geistigen Richtung, eine beträchtliche Zahl erlauchter Mitglieder und große, neue Ideen, deren Mittelpunkt sie zu zwei verschiedenen Epochen wurden, verdankten. Zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts war es die Reformation, die in Wittenberg ihre tüchtigsten Vorkämpfer und begeistertsten Anhänger fand,

im Anfang des neunzehnten die deutsche Philosophie, die bei dem auf Kant folgenden gewaltigen Aufschwung zuerst in Jena bei Männern wie Fichte, Schelling, Hegel beachtenswerte Vertreter fand. So blieb auch das Glück diesem Fürstenhause treu, das ihm allerdings auch den Boden zu bereiten verstand und selbst dann in seinem lobenswerten Tun beharrte, wenn es von Mißgeschick heimgesucht wurde. Nur mit reger Anteilnahme kann man sich daran erinnern, unter welch mißlichen Verhältnissen die Söhne Johann Friedrichs die Universität Jena gründeten und dieser Ruhm und Zukunft ihres zerstückelten Staatswesens anvertrauten. Ihre Hoffnung wurde nicht getäuscht; denn wenn es überhaupt ein Gebiet gibt, auf dem ständig und mit Bestimmtheit mühevolle Opfer hervorragender Geister hundertfältig vergolten werden, so ist es zweifellos das der Künste und Wissenschaften. Als endlich die Wirren der Bürgerkriege vorüber waren und den Wissenschaften und Künsten ein neues Aufblühen ermöglicht war, da ließ ein gütiges Geschick in diesen Fürstenstamm Einen erstehen, der Geist und Charakter genug besaß, die Aufgabe, die ihm bestimmt war, zu erfassen und mit seltenem Glück und Beharrlichkeit durchzuführen.

Die Epoche Carl Augusts liegt hinter uns, Die Formen, in denen Poesie, Literatur und Kunst während der ersten fünfundzwanzig Jahre unseres Jahrhunderts erstrahlten, entschwinden in die Ferne. Eine neue Generation Menschen und Ideen löst sie ab. Die Wortgefechte der Scholastiker, die durch die Reformation hervorgerufenen theologischen Streitigkeiten und Spitzfindigkeiten, die heftigen abstrakten Zänkereien, welche durchweg die Kräfte der tüchtigsten Geister verbrauchten und lange allen möglichen Leidenschaften als Vorwand und Unterschlupf dienten, wichen gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts einer üppigen geistigen Entwickelung, die sich von den beengenden Fesseln und willkürlichem Zwang freimachte und sich auf die Gebiete der Philosophie, Geschichte, historischer und literarischer Kritik, epischer, dramatischer und lyrischer Dichtung, des Romans, der Malerei, Skulptur und Musik erstreckte. Es entstand eine solche Menge mannigfacher bewundernswerter Werke, daß man sie in verschiedene Schulen und Richtungen gliedern kann. Ehrenwerte Greise, die als Zeugen dieser

Periode noch unter uns weilen, erregen durch die Schilderungen von den gewaltigen Proportionen, welche wissenschaftliche Arbeiten und geistige Tätigkeit eines einzelnen Menschenlebens damals annehmen konnten, unser Staunen und unsere Bewunderung. Das Genie dieser Zeit war so verschwenderisch mit seinen Inspirationen, daß man angesichts des Wertes und der Vielseitigkeit seiner Werke fast glauben möchte, daß sie jenen aus den großen Tagen des Augustus und Ludwig XIV. noch überlegen seien.

Wenn man die aufeinanderfolgenden Phasen der geistigen Entwickelung der Menschheit scharf betrachtet, so lassen sich zweifellos ihre geheimnisvollen Gesetze mit denen in der Natur vergleichen, die das Gedeihen und Welken der Vegetation durch die Gunst oder Ungunst der Jahreszeiten bestimmt. Wie jedoch zwischen den obersten Gesetzen der Natur und des Menschengeschlechts nur zufällige Übereinstimmungen, keine ununterbrochene Identität bestehen, so muß man auch beachten, daß im Gegensatz zu den Saaten in der Natur die für die Zukunft ausgestreuten Keime und Früchte geistiger Arbeit niemals dieselbe Ernte zeitigen werden. Der Keim, der eines Tages aus solchem Samen sproßt, ist immer neu, ungekannt, und besitzt einen Zauber, eine Kraft, die, sei sie nun verhängnisvoll oder förderlich, menschliche Vorsehung nicht vorausbestimmen zu wollen sich unterstehen dürfte. In Deutschland scheint gegenwärtig der ruhmreichen Blütezeit eines halben Jahrhunderts ein offenkundiger Verfall zu folgen. Der Lebenssaft weicht aus den Ästen und weicht in die Wurzeln des alten germanischen Stammes zurück, in jene unterirdischen Regionen, wo er auf unfaßbare und nicht zu schildernde Weise neue Kräfte sammelt, um abermals zum Gipfel emporzusteigen, um wieder in einem Blätterschmuck zu ergrünen, der, wie wir hoffen, den Zweigen des Ölbaumes Lorbeeren, Palmen....und Rosen gesellen wird. Aber was für Ölbaume und Palmen werden dies sein? Das vorherzusagen ist ebenso schwierig, wie es unangebracht ist, einen neuen Verfall der Dichtkunst zu prophezeien ähnlich dem früherer Zeiten. Zweifellos dienen neue Formen neuen Ideen. Was für Formen, was für Ideen werden aber entstehen und sich entwickeln, im Schatten oder in greller Sonne heranreifen, um schließlich zu herrschen? Das ist ein Problem, das

sich vollständig jeder Wahrscheinlichkeitsrechnung entzieht; denn die Vorsehung kennt allein die Lebenskräfte, die sie sowohl Ideen wie Menschen einhaucht, und den Zeitraum, der den einzelnen gesteckt ist. Sie weiß allein, ob es ihnen bestimmt ist, krankhaften Geschöpfen gleich beim schwächsten ungünstigen Lufthauche dahinzusiechen, oder die Unbill der Umgebung zu überdauern und feindliche Einflüsse zu überwinden. Ihr allein ist auch bekannt, welche Eiche im Gewittersturm vom Blitz getroffen, welcher Taxusbaum vom Orkan entwurzelt, welche Pflanze durch seinen sengenden Odem vernichtet wird; andererseits weiß sie, welche durch die elektrischen Ladungen, durch wohltuende Regengüsse gekräftigt, erfrischt und zu kräftiger Entwickelung gebracht werden.

Aber wer mag behaupten, daß der Mensch nicht mehr zum Reichtum und zur Güte der Ernten auf geistigem Gebiet als auf den Feldern beitragen kann? wer die Ansicht verfechten, daß er nicht noch besser als seine Wiesen den Boden zu bestellen vermag, auf dem seine Wünsche und sein Schaffensnerv keimen?.... daß er ihn urbar machen kann durch Beseitigen der unnützen Baumstümpfe, der Wurzeln, die mit ihren Verästelungen fruchtbares Land zwecklos bedecken, der Steine, von denen die Vögel den Weizen wegpicken, der bei der Aussaat des emsigen Landmannes darauf gefallen, der Schmarotzerpflanzen und des Unkrauts, das den Samen erstickt?.... Wenn die Zivilisation eine himmlische Wohltat ist, ist sie es nicht hauptsächlich deswegen, weil wir hoffen, mit ihrer Hilfe die Lehre dieser geistigen Kultur zu ergründen? Fassen wir nicht gewissermaßen all die verschiedenen Geschenke der Zivilisation in der Kunstfertigkeit zusammen, dem Geschick und Zufall das Recht zu entreißen, parteiisch wie bisher über die Verbreitung neuer Ideen zu herrschen, mit denen die Menschheit, solange sie besteht, schwanger geht, wie schon Leibnitz sagt: „Die Gegenwart, von der Vergangenheit erzeugt, gebärt die Zukunft!“ Ist aber die menschliche Gesellschaft jemals zu einfachen Resultaten, zu klaren Begriffen, zu bündigen Formulationen auf andere Weise gelangt, als durch komplizierte Mittel, durch heftigen Streit und blinde Kämpfe über schlecht gestellte und oft noch schlechter gelöste Fragen! Ideen, die einen erstaunlichen und schwerwiegenden

Einfluß auf den Zustand der Gesellschaft geltend machen, entstehen vom Anfang der Geschichte an von Zeit zu Zeit in den verschiedensten Sphären geistiger Bildung ohne erkennbare Ordnung, ohne merkliche Regelmäßigkeit, ein Spiel unvorhergesehener Umstände. Nichtsdestoweniger fassen sie trotz zahlloser Irrtümer, unbarmherziger Fehlschläge, schrankenloser Inkonsequenzen nach seltsamen, abenteuerlichen, gefahrreichen, ja manchmal schrecklichen Exkursionen doch unfehlbar früher oder später im Reich des Guten, Schönen und Wahren festen Fuß. Wir bezeichnen diesen Vorgang als Ganzes mit dem Namen „Fortschritt". Man darf die feststehende Tatsache nicht ableugnen wollen, daß ebenso wie die Formen, in denen sich menschliche Gedanken und Gefühle ausdrücken, die Ideen sich ohne Unterlaß modifizieren und fortschreiten. Es wäre sicher eine der schönsten Aufgaben, die sich edlem Streben als wertvolle Verwirklichung der Förderung der Aufklärung darbietet, wenn diesen Modifikationen und Entwickelungsversuchen das traurige Umhertasten, eine nutzlose Vergeudung der Kräfte erspart würden, wie es sich äußert in unerfahrenen und schlecht beratenen Versuchen, in Entwürfen, in denen so häufig ein schlechter Geschmack das Sinnvolle verunstaltet, in Forschungen, bei welchen oft ein Irrtum in der praktischen Ausführung die Richtigkeit des Ausgangspunktes lange verdeckt hat, in schädlichem Beharren auf Irrwegen, auf denen zuweilen ausgezeichnete Köpfe durch eine unrichtige und ungerechte Kritik zurückgehalten werden. Diese langwierigen und enttäuschungsreichen Irrwege dem Fortschritt zu ersparen, wäre ebenso verdienstvoll, wie den Menschen soweit als möglich von den Leiden des Daseins zu befreien. Dies bedeutete einen gewaltigen Schritt zur Vervollkommnung der menschlichen Gesellschaft, einen der wichtigsten Vorteile, den man aus der Erfahrung von Jahrhunderten und dem brennenden Weh, das sich in diesen Zeitenlauf eingezeichnet hat, gewinnen könnte; es wäre ein weiterer Ring in der unendlichen Spirale zurückgelegt, die von Pascals noch befangenem Blick geahnt, jedoch erst deutlich vor uns enthüllt wurde durch das Genie Lessings!

Es wäre allerdings kein neuer Versuch, die Zukunft im Namen der Vergangenheit belehren zu wollen; aber die Richtlinien, die man

ihr entnimmt, werden in ihrer orakelhaften Zweideutigkeit nur von denen gewürdigt, geschätzt, ja selbst verstanden, die durch erlittenen Schaden bereits ihre Bedeutung erkannt und ihren wahren Sinn erfaßt haben. Wenn es sich erreichen ließe, daß die Vergangenheit, anstatt allgemeine Sentenzen zu geben, denen sich die gegenwärtigen Verhältnisse immer irgendwie entziehen, weniger dogmatisch verführe und ihre auf antike Beispiele gestützten Regeln, die sich selten heutigen Zuständen anpassen lassen, durch Ratschläge ersetzte, die gleich reif, weise und klug, dabei aber gebräuchlicher, praktischer und leichter anwendbar sind, dann hätte man zweifellos eines der seltenen Mittel, den jüngeren Generationen die Lehren zu sichern, welche die früheren häufig nur unter den schwersten Prüfungen gewonnen haben. Die Warnungen der Wissenschaft und der Erfahrung nützen wenig, solange sie im Gebiete theoretischer Abstraktion verharren. Ihre Ermahnungen würden schneller Nutzen bringen, wenn sie Schritt für Schritt den schüchternen oder anmaßenden Versuchen ihrer Jünger nachgehen. Den Künsten und Wissenschaften ist es besonders zu wünschen, daß die normale Entwickelung ihrer neuen Formen und ihrer verschiedenen Zweige, die nur alternierend zur höchsten Blüte gedeihen können, durch eine gerechte Würdigung ihrer Werke, durch eine auf ein aufgeklärtes Urteil gegründete billige Verteilung von Lob und Tadel unterstützt wird. Bisher ist diese nur zu oft zurückgehalten und in der Blüte erstickt worden, so daß sie nur unregelmäßig, ruckweise, unzusammenhängend, in Ungeheuerlichkeiten, Auswüchsen oder Verstümmelungen vorwärtskommen konnte.

Der Versuch, den Weg aufzuspüren, auf dem sich eine solche Tendenz verwirklichen ließe, ist anerkennenswert. Zunächst aber ist dieses Ziel weder durch individuelle, noch durch isolierte Bestrebungen zu erreichen. Wenn man es überhaupt jemals, wenn auch nur teilweise, erlangt, so wird dies nur durch eine eingreifendere, ausgedehntere Tätigkeit möglich sein, die verschiedene, aber gleichzeitig wirkende Kräfte vereint und konzentriert, ähnlich wie dies bei Institutionen der Fall ist, die in sich divergierende, von Natur verschiedene Arbeiten vereinigt, die aber infolge ihrer gemeinsamen Quelle sich schließlich doch in derselben Richtung zusammenfinden.

Es gälte daher die Berührungspunkte aufzufinden, durch die der fördernde Einfluß der Erfahrung, des Kraftgenies, des einsichtsvollen Urteils den Spüreifer der Jugend durchdringen könnte, ohne ihn zu verscheuchen und ohne die erhabene Wahrhaftigkeit und das Übergewicht einer Autorität einzubüßen, die nur durch Weisheit und Güte sich den Weg vorschreiben läßt. Oder ist es nicht erlaubt, zu glauben, daß, wenn auch die stets ernsten Lehren der Vergangenheit und die immer überschäumende Jugendkraft sich meist auf anderen Gebieten begegnen, doch keines zu ihrer Vereinigung besser geeignet ist als das der Kunst? Denn diese umfaßt, in der weitesten Deutung des Wortes genommen, jede Ausdrucksform des Gedankens und des Gefühls, um sich allen zu offenbaren, sei es durch die Vermittelung des Wortes und des Tones, sei es durch Linien, Konturen und Farben, die deutlich die poetische Konzeption wiedergeben, mit der die Einbildungskraft Gedanken und Gefühle in ihren buntschillerndsten Formen ausmalt. Sämtliche Kunstschöpfungen haben nur ein Ziel, erstreben nur einen Effekt: unsere Empfindungen aufzurütteln, sie durch die Erkenntnis und Liebe zum Schönen, wofür uns zunächst Geschmack, dann erst Bedürfnis erweckt wird, zu veredeln.

Abhängig von der Kritik der Formen ebenso wie der Ideen, die, obwohl verschieden, doch eng miteinander zusammenhängen, dürfte die Kunst den natürlichsten Berührungspunkt bilden zwischen kluger Erfahrung und unbesonnenem Entdeckungseifer, dem Genie der vergangenen und zukünftigen Zeit. Scheint es doch, als müßten auf ästhetischem Gebiet die alltäglichen Leidenschaften notgedrungen verschwinden vor dem aufrichtigen und gewissenhaften Suchen nach dem, was in der Form das Vollkommenste, für den Gedanken das Erhebendste ist. Denn was den Geschmack reinigt, bewegt auch die Herzen, und die Regeln der Kunst lassen uns die des Gefühls besser würdigen.

In Berlin, der Stadt, in der noch heute die letzten ruhmreichen Vertreter aus Deutschlands Blütezeit — hochbedeutsame Männer — leben, hat man diesen Gedanken den treffendsten Ausdruck verliehen, als man die Gelegenheit, welche die Feier des hundertjährigen Jubiläums der Geburt Goethes bot, ergriff und den Plan anregte, unter den Auspizien dieses Großen eine Institution ins Leben zu

rufen, um „die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und zu beleben, um ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren". Diese Worte drücken, wie aus später veröffentlichten Schriftstücken hervorgeht, denen wir einige Stellen für unsere kurze Arbeit entnehmen wollen, den Hauptgedanken des Aufrufs vom 5. Juli 1849 aus, der ganz Deutschland aufforderte, zu einer Stiftung beizutragen. Die endgültige Organisation war noch nicht festgesetzt, sondern man lud das ganze Land ein, an dem Austausch der Meinungen durch Einreichen verschiedener Pläne sich zu beteiligen, unter denen man dann eine Wahl treffen oder Kombinationen bilden könnte, wie die Mittel zu erlangen seien, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen, wie es in obigen Worten in einer ebenso glücklichen wie knappen Formel fixiert ist und die Aussichten, Hoffnungen und Ideen darlegt, die wir nur schwach anzudeuten vermochten.

Als man diesen schönen Plan faßte, bestimmte man ganz selbstverständlich, daß er in Weimar verwirklicht werden sollte. Der Dichter, der die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen am stärksten gefesselt hat, und dem folglich auch heute die Ehre zukommt, mit dem Glanz seines Genius die Versuche, den Segnungen der Musen Dauer zu verleihen, zu bestrahlen, hatte siebenundfünfzig Jahre seines Lebens in Weimar zugebracht. Auch die anderen von uns genannten Berühmtheiten dieser Stadt geben ihr ein Anrecht darauf, von allen deutschen Städten zum Sitze der Stiftung auserwählt zu werden, deren Gründung man zu ermöglichen hofft durch einen Aufruf zur Mitarbeit an die deutschen Staaten und alle bedeutenden Persönlichkeiten.

Die deutschen Zeitungen brachten im Juli 1849 nachstehendes Dokument; wir können es uns nicht versagen, es vollständig zu zitieren:

Aufruf zu einer allgemeinen Feier des Goethe-Festes in Deutschland.

„Der hundertste Jahrestag der Geburt Goethe's wird am 28. August des laufenden Jahres begangen: ein für ganz Deutschland wichtiger Tag, der wohl verdient, in einem universellen Feste unseres gesamten Vaterlandes gefeiert zu werden.

Wer immer nur an der geistigen Bildung in Deutschland Anteil hat, nimmt auch an dem Vermächtnis teil, das Goethe uns hinterließ. Weit über die Grenzen unsres Landes hinaus verbreitet sich die begeisternde Einwirkung seiner Werke. Möge darum der Tag, der sein Gedächtnis so lebendig auffrischt, mit entsprechend erhabener Festlichkeit begrüßt werden.

Mitten unter dem düsteren Gewölk, das die Wirren der Gegenwart umhüllt, scheinen keinerlei Feste besser geeignet, einen heiteren Lichtstrahl und eine süße Ruhe uns zuzuführen, als die dem Genie Goethe's gewidmeten — diesem Genie der Ordnung, der Mäßigung, der Umsicht und der edelsten Freiheit, dem es gelang, in seiner Arbeit sich zu beschränken und zu erleichtern, ausschweifende und ungebildete Kräfte in die Schranken einer ruhigen Entwicklung und in friedliche Formen zu bannen.

Goethe, der seiner unbewußt auf den Höhepunkt aller geistigen Anstrengungen, an das Ziel sich stellte, das alle Parteien vereint, stellt durch die ihm davon innewohnende klare Auffassung die moralische Einheit Deutschlands in dem Gebiete des Wahren, Schönen und Guten vollständig dar. Der Tag, der seinem Andenken gewidmet ist, wird auf diesem Gebiete auch diejenigen enger miteinander verbinden, die auf anderem Terrain einander als Gegner begegnen. Gleichwie die olympischen Feste die heftigsten Feindschaften der Hellenen häufig unterbrachen, indem sie in ihnen das gemeinsame Streben nach einem edlen und friedlichen Ruhm erweckten, so mögen die dem Goethefeste gewidmeten Tage ein Gemälde des Friedens und der Versöhnung inmitten trauriger Kämpfe gewähren.

Des Andenkens eines Goethe ist es würdig, daß er den Stützpunkt einer Genossenschaft gemeinschaftlicher und dauernder Anstrengungen bilde, von allem, was es in Deutschland Edles gibt. Möge die bevorstehende Feier dazu Veranlassung bieten: möge sie ein Institut in das Leben rufen, welches dazu bestimmt ist, die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und zu beleben, um ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren.

Weimar, dieser Ort, von dem seine Gedanken und die von ihm geübte ausgebreitete Tätigkeit ihre Strahlen entsenden — Weimar,

welches die leider jetzt verödeten Herde enthält, die Zeugen der Bemühungen, der tätigen Arbeiten seines Genies waren — Weimar eignet sich mehr als irgend ein andrer Ort zum Vereinsmittelpunkt für ein solches Institut, dessen Hauptzweck und detaillierte Tendenzen, sowie dessen günstigste Ausführungsmittel durch ein General-Komitée festgestellt werden sollen, welches aus den aus allen Gauen Deutschlands zu berufenden kompetentesten Bewunderern des gefeiertsten Dichters zu bestehen hat.

Später wird ein von den Beteiligten zu erwählendes Komitee darüber Entschließung fassen, ob eine Schule für schöne Künste oder ein Museum, eine Akademie, oder ein anderes derartiges Institut zu gründen sei. Auf alle Fälle wird der Beruf solchen Institutes darin bestehen, die Kunst in Deutschland fördern zu helfen.

Demzufolge empfehlen die Unterzeichneten dieses Projekt allen Gebildeten Deutschlands, insbesondere allen den Beschützern und Gönnern der höheren Anstalten für Künste und Wissenschaften, sowie sämtlichen Theaterintendanten und Theaterdirektoren in Deutschland und fordern dieselben auf, an solchem Feste teilzunehmen, bei welchem die Ehre jedes Deutschen interessiert erscheint, um die Bedingungen eines derartigen Institutes in Erwägung zu ziehen und unter ihrer Mitwirkung die darauf bezüglichen Projekte und Verwilligungen zur Geltung zu bringen. Gern werden Unterzeichnete alsdann den zur Ausführung dieses Planes erforderlichen vorbereitenden Arbeiten sich unterziehen."

— — — — — — — — — — — — — — — —

„Mit Rücksicht auf die Wichtigkeit dieses Festes soll eine Medaille geprägt werden, nach einer Zeichnung des unterschriebenen Peter Cornelius, unter Ausführung des Medailleurs Fischer.

Gezeichnet: August, Boeckh, Cornelius, Diesterweg, Holzapfel, v. Humboldt, v. d. Hagen, Küstner, Lichtenstein, Maßmann, Odebrecht, Olfers, Pischon, Rauch, Rellstab, Rötscher, Rungenhagen, v. Schelling, Stüler, Teichmann, Varnhagen v. Ense, Werder, Zeune."

Dieser Aufruf fand, wie zu erwarten war, sein lebhaftestes Echo am Weimarer Hofe. Dieser trug unverzüglich Sorge, sich alle Pläne vorlegen zu lassen, die seinen Absichten entsprachen, und suchte dem edlen Vorhaben, das ihn ebenso durch die allgemeine Bedeutung wie durch seine Beziehung zu Weimar und dessen traditionellem Ruhme berührte, größte Ausdehnung und bestmöglichste Verwirklichung zu gewähren. Den Grundgedanken dieses Aufrufes und die Wirkungssphäre, die er umfassen mußte, durchschauend, begriff der Hof, daß die Institution, der er seine hohe Protektion zuteil werden ließe, sich nicht darauf beschränken dürfe, ausschließlich einen Zweig der Wissenschaften oder schönen Künste zu pflegen, sondern daß er seine schwerwiegende Unterstützung weiter zu erstrecken habe. Mit demselben Eifer, der ihn bei allen seiner Fürsorge würdigen Unternehmungen auszeichnet, und der vor keinerlei Schwierigkeiten, die durch Beharrlichkeit zu überwinden sind, zurückschreckt, griff er den Gedanken einer jährlichen Preisverteilung auf, die abwechselnd Literatur, Skulptur, Malerei und Musik bedenken sollte. Da indes der Aufruf vom 5. Juli die Überreichung verschiedener Pläne von seiten derer veranlaßte, die durch materielle oder geistige Beteiligung dazu beitragen wollten, die Ausführung des von den Unterzeichnern ausgedrückten Wunsches zu beschleunigen, wollte der Weimarer Hof, ehe er den Plan, den er annahm und begünstigte, bekannt gab, abwarten, welche anderen dem Berliner Komitee unterbreitet würden. Am 28. August 1849 wurde das Goethefest gefeiert. Theatervorstellungen wurden sowohl an diesem Tage wie später zugunsten des kaum entworfenen Werkes veranstaltet, das seine endgültigen Proportionen erst nach der Einnahme des Fonds bestimmen konnte, über den es zu verfügen haben würde. Der Hof wie die Stadt Weimar bezeugten bei diesem Jubiläum den regen Anteil, zu dem sie sich berechtigt und verpflichtet glaubten bei einer Feier, die den Zweck hatte, das Gedächtnis eines Genies zu ehren, das bei ihnen die freiwillig erkieste Heimat gefunden.

Zwei Monate später beauftragte das Komitee in Berlin die Herren von der Hagen, Carl Koch, Maßmann, Odebrecht und Pischon, über die drei Hauptprojekte, die das Komitee ausgewählt

hatte, Bericht zu erstatten. Am 29. Oktober legten diese ihre Ansicht in einem Gutachten nieder, das veröffentlicht wurde und die Grundanschauungen des Komitees, welche der Aufruf vom 5. Juli nur angedeutet hatte, weiter ausführte. Wir zitieren hier einige Seiten dieser Broschüre, da sie unserer Ansicht nach eine ausgezeichnete Darlegung der Prinzipien enthält, die bei der „Goethestiftung" eine führende Rolle spielen müssen.

„Obwohl unsere Kommission nur über die drei ihrer Prüfung unterbreiteten Projekte ihr Urteil abzugeben hatte, glaubte sie diese Aufgabe vollständiger und exakter erfüllen zu können, wenn sie dieser Prüfung einige Betrachtungen über die Wahl der Mittel für eine Stiftung, die dem Geist Goethe's entsprechen und in Beziehung zu ihm bleiben sollte, voranstellte. Diese Betrachtungen entwickeln den Sinn der im Aufruf vom 5. Juli enthaltenen Worte, die den Wunsch äußerten: ‚die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und zu beleben, um ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren.'

Wenn man hinreichend die verschiedenen Mittel und Wege gewürdigt hat und alles, was nicht dem Ziel, das die Unterzeichner dieses Aufrufs sich gesteckt, dienlich ist, ausgemerzt hat, kann man leichter nachweisen, inwiefern die verschiedenen Vorschläge, die unser Komitee zu prüfen hatte, mehr oder weniger mit dem Ziel übereinstimmen, und um so leichter zeigen, was noch wünschenswert und erforderlich zur Realisierung der Stiftung erscheint".

I.

„Welche weite Ausdehnung man auch sich verständigt haben mag dem Worte ‚Kunst' zu geben, so kann es uns doch nicht in den Sinn kommen, dasselbe über diejenigen Künste hinaus zu erstrecken, deren Gebiet ein fest begrenztes ist, diejenigen, die plastische Formen besitzen, und die, welche von der Sprache abhängig sind. In einem der Projekte, die wir zu prüfen genötigt waren, findet sich die Kunst des Lebens erwähnt. Diese aber sowohl als viele andere Gegenstände, auf welche der Ausdruck ‚Kunst' im gewöhnlichen Leben

Anwendung findet, steht zu wenig mit jenen von uns genannten Künsten in Beziehung und entspricht nicht genügend dem Sinne der oben zitierten Worte fraglichen Aufrufes, als daß wir einwilligen könnten, dieselbe hiermit unter solcher Bezeichnung zu begreifen. Überdies hat diese Kunst zu wenig direkte Beziehung auch zu Goethe selbst, um in den Gesichtskreis einer Stiftung hereingezogen zu werden, deren Beruf nicht wohl dahin gelegt sein könnte, mit anderen Künsten, als den gemeinhin unter dem Ausdruck der ‚schönen Künste' verstandenen, sich zu beschäftigen.

A. Zu den Künsten, die durch die Sprache bedingt sind, zählen wir Poesie, Beredsamkeit und Deklamation. Die Poesie ist ohne allen Zweifel die geeignetste, um den Gegenstand einer den Namen Goethe's tragenden Stiftung zu bilden. Von ihr haben wir daher auch in der ersten Linie zu reden.

Wir glauben, daß Schulen für Poesie den Ansichten und Tendenzen Goethe's nicht entsprechen würden, und in keiner Weise sich genugsam legitimieren könnten. Wir dürfen kaum erwarten, daß ein akademischer Wettkampf dahin führte, ein neues Aufblühen der Poesie zu veranlassen, schlummernde Fähigkeiten zu erwecken, arbeitsame Intelligenzen aufzumuntern und wahrhafte Talente zu begünstigen. Gleichwohl wäre der Ausdruck einer Preiserkennung nicht eben zu vernachlässigen, die, vom deutschen Publikum bereits manifestiert, nur auf ein bestätigendes Faktum zu warten haben würde. Heute noch befinden wir uns außerstande, die wirksamste Modalität zu bezeichnen, in welcher eine solche Aufmunterung zu realisieren sein dürfte. Niemand vergißt mit größerer Leichtigkeit als ein Dichter die positiven Fragen des Lebens, und niemand findet sich daher häufiger als er hinausgeschleudert in den Kampf mit behindernden, verwirrenden Umständen. Deutschland zumal besaß viele Dichter, die in Not und Elend untergingen. Sicher aber gehört es daher zu den Attributen eines Institutes, welches bestimmt ist, die Arbeiten der Kunst in Deutschland zu kräftigen und zu beleben, um deren bildenden Einfluß auf den geistigen Fortschritt der Nation zu vermehren, daß es der Not der Dichter Abhilfe verschafft. Auch daran hat solches Institut notwendig zu denken, daß die Entwicklung keimender Talente

Beschützung finde. Demnach würde der Beistand, der den mit traurigen Verwicklungen kämpfenden Dichtern verliehen wird, die Ermunterung, welche junge Autoren erfahren, und die Preiserkennung, die den Werken von anerkannter Schönheit zuteil wird, als der Sorgfalt des Institutes würdig zu empfehlen sein.

Die Beredsamkeit ist vielmehr ein Bedürfnis des Zeitfortschrittes als eine Kunst, welche direkt an das Andenken des großen Dichters zu knüpfen wäre. Gleichwohl dürfte die Goethe-Stiftung dieselbe nicht gänzlich unberücksichtigt lassen. Allerdings möchte es für sie unpassend erscheinen, Schulen der Beredsamkeit zu gründen, um so mehr, da zu deren Verfügung Mittel gestellt werden müßten, die bei weitem die pekuniären Hilfsquellen des Institutes übersteigen. Überdies würden die Schulen der Beredsamkeit, in denen man die Form und Regeln dieser Kunst zu lehren hätte, keineswegs mit den Ansichten übereinstimmen, die Goethe unablässig verfochten hat zugunsten einer freien, naturgemäßen Entwicklung des menschlichen Gedankens und für seine Befreiung von jederlei Fesseln, die ihn gleichsam mit einer Zwangsjacke umspannen könnten. Gleichwohl wäre es gut, wenn jene Stiftung eine Gelegenheit darböte, die Beredsamkeit weiter zu bilden, indem sie für die bei jenen Feierlichkeiten zu haltenden Reden Stoffe wählte, die geeignet wären, vorzügliche Redner zu begeistern.

In einer Zeit, wo fast sämtliche Staaten Deutschlands Konstitutionen besitzen, welche die Übung der Tribunenrede erheischen, in der künftig ernstliche, obschon, wie wir hoffen, auf das Gedankengebiet sich beschränkende Kämpfe unvermeidlich sein werden, wird man auf den Gedanken geführt, daß Redner und Staatsmänner von Ruf, die zeitweilig oder für immer aus der parlamentarischen Arena sich zurückgezogen, darein willigen würden, von dem Gang der politischen Wissenschaften und deren gesunder Auffassung und Weiterbildung sich nicht vollständig auszuschließen, bereitwillig mit ihrer Erfahrung und ihren Ratschlägen nicht nur die Talente der Jugend, sondern auch erprobte Talente der Männer zu unterstützen, welche die Absicht haben, der politischen Karriere sich zu widmen. Man würde sich täuschen in dem Glauben, daß auf unseren Gymnasien und Universitäten die Beredsamkeit schon genugsam

geübt und gepflegt werde, um jede anderweite Fortbildung als überflüssig erscheinen zu lassen. Auf den höheren Schulen, wo sie gelehrt wird, hat die Beredsamkeit vorzugsweise einen wissenschaftlichen Charakter und läßt die Fragen des politischen und praktischen Lebens jederzeit unberührt. Die Lehrstühle der Eloquenz sind selbst so selten und so exzeptionell, daß es nicht schwer ist, in einem Alter von 30 bis 40 Jahren die Regeln zu vergessen, die man zuweilen in seiner Jugend erlernt hatte. Weimar, in dem Aufruf vom 5. Juli als eine Stadt bezeichnet, wo Goethe und viele andere Männer von bevorzugter Geisteskraft einen Wirkungskreis für ihre Tätigkeit gefunden haben, wäre besonders geeignet zu einem solchen Orte, an welchen manche Staatsmänner vorzugsweise sich zurückziehen, und wo sie um so besser einen edlen Gebrauch von ihren Fähigkeiten machen können, als die Nachfolger Carl August's dort fortdauernd das Wahre, Schöne und Gute in seinen verschiedenen Manifestationen beschützen, und als die Gastfreundschaft der Bewohner Weimar's für seine berühmten Gäste von neuem wieder bei der zu Ehren des Andenkens von Goethe veranstalteten jüngsten Feier sich bewährt hat. Wenn in der Tat Erfurt der Sitz unserer Staatenrepräsentation wird, um wie viel günstiger als andere Hauptstädte würde auch aus dieser Rücksicht Weimar zu erwähntem Zwecke gelegen sein! Die Aufgabe der Goethestiftung würde jedoch minder darin bestehen, beträchtliche Summen ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdend zu Anstrengungen zu verwenden, die auf Befruchtung dieses Gebietes geistiger Tätigkeit abzielen könnten, als darauf, lediglich durch ihren Einfluß solche Anstrengungen zu ermuntern und zu beleben.

Von den drei oben bezeichneten Arten, welche zugunsten der Poesie in Anwendung kommen können, nämlich: der Preiserkennung, der Unterstützung und der Aufmunterung, glauben wir, daß die beiden letzteren für die Beredsamkeit nicht erforderlich sind, weil die zur Darstellung von deren Zweckmäßigkeit hervorgehobenen Motive im allgemeinen auf die Redner nicht anwendbar erscheinen. Es bleibt daher nur die durch die glänzendsten oder überzeugendsten Reden verdiente Preiserkennung übrig, um unter die Attribute der Goethe-Stiftung Aufnahme zu finden.

Die Kunst der Deklamation würde vielleicht von allen die mit dem Andenken Goethe's am engsten verbundene sein, und es wäre natürlich, zugunsten der Errichtung einer dramatischen Schule zu plädieren, da der große Mann mehrere Jahre hindurch seine eigene Bemühung auf Beschäftigungen dieser Art verwendete. Weimar, schon als der für die Goethe-Stiftung geeignetste Ort bezeichnet, würde in solchem Falle dies noch mehr als irgend ein andrer sein, weil diese Hauptstadt, wo ein den Künsten befreundeter Hof residiert, seit vielen Jahren ein, dank dessen Sorgfalt, blühendes Theater besitzt. Die großen Bühnen waren dieser Art Schulen niemals günstig, während man sich erinnert, daß die bedeutendsten Künstler, um nur Herrn und Frau Wolf zu erwähnen, aus Weimar hervorgegangen sind. Gleichwohl dürfte man nicht unbedingt dem Vorschlag beistimmen, unmittelbar eine derartige Schule zu stiften, da man zurzeit noch nicht die Summen zu bemessen vermag, über welche man zu verfügen haben wird.

Von den drei erwähnten Mitteln zur Beförderung des Wettstreites — der Preiserkennung, der Unterstützung und Aufmunterung — würde für die Kunst der Deklamation ebenso wie für die Beredsamkeit einzig das erstere zu empfehlen sein, da in der Regel die guten dramatischen Künstler der Gelegenheit nicht ermangeln, sich eine unabhängige Stellung zu sichern, und da die Aufmunterung zumeist in einem fast unverhältnismäßig hohen Grade ihnen gespendet wird.

B. Die Musik bietet uns gewissermaßen einen Übergang von den durch die Sprache bedingten zu den plastischen Künsten. Überdies ist sie diejenige Kunst, welche von allen am unmittelbarsten des Gefühles sich bemächtigt, und welche hierdurch am meisten befähigt erscheint: ‚das Leben der Kunst in Deutschland zu kräftigen und zu beleben und ihren bildenden Einfluß auf den geistigen Fortschritt der Nation zu vermehren.'

Es ist hier nicht der Ort, uns weitläufig darüber zu verbreiten, wie sehr der Gesang, die Melodie und Harmonie eindringen in die innersten Regionen der Seele und somit beitragen zu deren Erhebung. Die Schönheiten unserer Nationalmusik werden über Deutschland hinaus gewürdigt, und sein musikalisches Genie dringt bis zu

den fernsten Gegenden Europa's, selbst dahin, wohin die europäische Zivilisation noch kaum ihre ersten Strahlen entsendet. Unter demselben Himmel, wo einst die Minnesänger untereinander wetteiferten, ertönen noch jetzt die lieblichsten Gesänge. Fast sämtliche Städte Thüringens haben ihre ‚Liedertafel', fast alle Dörfer ihren ‚Gesangverein'. Die Stürme des Jahres 1848 haben gleich wie viele andere Dinge, so auch die Musikfeste Thüringens wenigstens momentan unterbrochen. In den Herzen seiner Bewohner aber ist die Liebe zur Musik nicht erloschen. Eine der ersten Aufgaben der Goethe-Stiftung könnte sein, diese Musikfeste wieder aufleben zu lassen, und, nicht auf Thüringen sie beschränkend, über ganz Deutschland zu verbreiten.

Wir erklären uns gegen die Errichtung spezieller Gesangschulen, da solche zu weit von konsequenter Ideenverbindung sich entfernen würden, welche dieses Institut mit dem Geiste Goethe's zu bewahren hat. Indem man aber eine andere Form wählt, um diese musikalischen Produktionen anzuregen, müßte man für die Musiker sowohl, als für die Dichter das Augenmerk der Goethe-Stiftung auf die Notwendigkeit lenken, ihnen Preiserkennung, Aufmunterung und Unterstützung zuzuwenden.

C. Die Sammlungen von Kunstschätzen, sowie die an denselben sich bildenden Schulen erscheinen vorzugsweise geeignet, um den plastischen Künsten diejenige Ausdehnung und den wünschenswerten Einfluß zu sichern, den sie auf den Geschmack und Geist der Nation zu üben vermöchten. Man weiß aber, welche ungemein starken Geldmittel erforderlich sind, um ähnliche Sammlungen, wo sie bereits bestehen, zu erhalten — wieviel mehr also da, wo sie erst ins Leben zu rufen sein würden! Das Komitee glaubt daher, zurzeit mindestens, auf alle Projekte dieser Art verzichten zu sollen. Wenn, wie man hoffen muß, die deutschen Regierungen eines Tages die Goethe-Sammlungen zu einem Nationalerwerb stempeln würden, so würde man versucht sein zu glauben, daß letztere leicht den Kern eines künftigen Museums bilden möchten. Nach den Katalogen indes, die von diesen Sammlungen veröffentlicht worden sind, teilen wir nicht die Ansicht, daß dieser Gedanke leicht realisierbar erscheine. Erwähnte Sammlungen umschließen die verschiedenartigsten

Gegenstände, ohne daß die Kunst bei ihrer Wahl und zumal bei ihrer Anordnung die Entscheidung gegeben hätte. Ihr größter Wert besteht darin, daß sie Goethe angehört haben, und, um ihre Anzahl zu vergrößern, müßte man solche Gegenstände hinzufügen, die das Andenken Goethe's in sich tragen. Wollte man andere Objekte in diese Sammlung einbringen, so hörte letztere bald auf, eine Goethe-Sammlung zu sein.

Wir glauben, daß die Preiserkennung und Aufmunterung, die für Maler, Bildhauer usw. bestimmt ist, zweckentsprechender nur indirekt zu üben sein möchte. — Die Schöpfungen der plastischen Künste werden nicht gleich rasch wie die der Poesie verbreitet und können nur ausnahmsweise und nur von seiten derer der Gegenstand einer allgemeinen Preiserkennung sein, die mit der Bildung höhere Kunstansichten verbinden. Obschon das Komitee sich wenig günstig über den von den Preisen geübten Reiz geäußert hat, so scheinen ihm diese gleichwohl empfehlenswert für die Meisterwerke der plastischen Kunst.

Wenn die Dichter nur selten um Rücksichten der materiellen Lebensbedürfnisse sich bekümmern, so ist das gleiche mit den Malern, Bildhauern und ähnlichen Künstlern der Fall. Unter den zivilisiertesten Völkern haben dieselben zuweilen die härtesten Entbehrungen erduldet. Wenn man also bemerkte, daß der in Not befindliche Dichter durch die projektierte Stiftung unterstützt zu werden verdiene, so hat sicher der Jünger der plastischen Kunst in gleicher Lage ein gleiches Recht in Anspruch zu nehmen.

Ein noch größeres Recht vielmehr! Denn derjenige, der den plastischen Künsten sich weiht, muß, dem Bedürfnis seiner Vervollkommnung Rechnung tragend, Studien erfüllen, die nicht immer innerhalb der Grenzen seines Vaterlandes zu beendigen sind, während dem Dichter im Gegenteil es zum Nutzen gereicht, lediglich mit Einwirkung des Nationalgeistes sich zu durchdringen. Während dieser mithin mit geringen Kosten und ohne bedeutende Verlegenheiten seine Meisterwerke schafft, die durch ihre Ausarbeitung selbst zu seiner Vervollkommnung beitragen, muß der Maler oder Bildhauer mehr als ein entferntes Land durchstreifen, um zu gleichem Ziele zu gelangen.

Das Komitee glaubt daher, daß die Künstler dieser Gattung beim Beginn ihrer Laufbahn vorzugsweise mit pekuniären Hilfsmitteln unterstützt werden müssen, damit sie die ihnen unentbehrlichen Reisen unternehmen können. Das Komitee betrachtet die zu solchem Zwecke zu verwilligenden Summen als in ihrer Verwendung der Tendenz entsprechend, die der Goethe-Stiftung aufzuprägen sein wird."

II.

„Nachdem die Kommission in Erwägung gezogen, welcher Weg einzuschlagen am zweckmäßigsten erscheine, ging sie zur Prüfung der drei ihr unterbreiteten Projekte über."

„A. Das erste ward durch den General-Direktor v. Olfers eingebracht und stellt in Antrag, daß eine von Rauch bereits entworfene Gruppe seitens des Komitee in Ausführung gebracht werde. Diese Gruppe, deren Gipsmodell einen Teil der auf Goethe bezüglichen, bei Gelegenheit des Festes vom 28. August 1849 zu Weimar exhibierten Ausstellungsgegenstände bildete, stellt uns Goethe und Schiller dar, so wie im Leben sie uns erschienen, einander verwandt und genähert. Ohne uns aber mit der allerdings von uns gehegten festen Überzeugung aufzuhalten, daß diese Gruppe eines Tages ohne Mitwirkung des gegenwärtigen Komitee ausgeführt werden wird, meinen wir, daß es von sehr zweifelhaftem Nutzen sich bewähren möchte, sämtliche finanziellen Hilfsquellen, über welche das Komitee verfügen kann, auf einmal zur Anwendung zu bringen und solchergestalt auf jede Möglichkeit zu verzichten, die Worte seines Aufrufs zur Wahrheit zu machen, indem es den Wunsch ausdrückte: »die Arbeiten der Kunst in Deutschland zu kräftigen und zu beleben, um deren bildenden Einfluß auf den geistigen Fortschritt der Nation zu erhöhen.« Von solcher lokaler Verschönerung der Stadt Weimar würde aber das gesamte Deutschland nicht Nutzen zu ziehen vermögen. Aus diesen Gründen glaubt das Komitee diesen Plan nicht adoptieren zu dürfen.

B. Der zweite stammt vom Direktor Diesterweg. Derselbe ist ausführlich in einem seiner Darstellung besonders gewidmeten

Schriftchen ausgeführt und betrifft ein Fraueninstitut, welches in Weimar gegründet werden sollte. Der Autor verlangt:

1) die Einführung eines Lehrkursus über physische und geistige Erziehung für erwachsene Mädchen, sowie gleichzeitig ein Lehrerinnen-Seminar,
2) eine Stiftung, die den Müttern und Erzieherinnen Anleitung gibt über die Richtung der dem zarteren Kindesalter zugewendeten Sorgfalt,
3) einen Muster-Kindergarten nach den Prinzipien von Friedrich Fröbel, der den verschiedenen Erfordernissen der verschiedenen Bildungsstufen entspricht,
4) als letzten Zweig dieses Institutes eine Art Museum.

Da diese kleine Schrift zur Öffentlichkeit gelangt ist, so werden wir die Einzelheiten des fraglichen Planes als unsern Lesern bekannt voraussetzen.

Die Kommission war einstimmig der Ansicht, daß, bevor man sich mit dem innerlichen Wert einer Proposition zu beschäftigen habe, man zuvörderst darüber sich versichern müsse, ob dieselbe in irgend einer Weise, sei es mit dem Genie Goethe's, sei es mit den Tendenzen des Aufrufs vom 5. Juli, in Verbindung stehe. Nun kann man nicht wohl leugnen, daß das Projekt des Hrn. Diesterweg von einem rein pädagogischen Interesse ist und sonach in gleiche Kategorie mit den Pestalozzi'schen Anstalten gehört.

‚Gleichwie die Philosophie die vornehmste der Wissenschaften ist,' — sagt der Verfasser der Proposition — ‚ebenso ist die Kunst des Lebens die vornehmste der Künste, die zum größeren Teile uns durch die Frauen gelehrt werden muß.' Wer möchte die wahrhafte Philanthropie und die edle Absicht in Zweifel ziehen, von denen dieser Plan Zeugnis gibt? Wer wollte dem kühnen Gedanken Raum geben, daß die Kunst, die Menschen zu erziehen, das heißt: aus ihnen gottgefällige Wesen zu bilden, nichts mehr zu wünschen übrig lasse? — — Aber hat Goethe jemals einen besonderen Einfluß auf die Erziehung der Frauen geübt?

Es ist richtig, daß Goethe im ‚Wilhelm Meister' und in den ‚Wahlverwandtschaften', sowie in mehreren anderen Werken eine

Reihe von Frauenbildern gezeichnet, deren Einfachheit und Naturwahrheit unsere Bewunderung im höchsten Grade erregt. Das aber sind ideale Konzeptionen, und nur selten läßt die Wirklichkeit solche weibliche Wesen uns schauen. Mindestens ist man berechtigt, es für nicht leicht möglich zu halten, daß Geist und Herz ein so vollständiges Gleichgewicht in solchem Grade der Vollendung bewahren. Wenn einerseits die Kommission dafür hält, die von jenen weiblichen Charakterzeichnungen erzeugten Betrachtungen, die ganz eigentlich auf das Gebiet der geistigen Erziehung gehören, den Lehrern selbst überlassen zu müssen, so kann sie anderseits nicht umhin, offen zu bekennen, daß nach ihrem Dafürhalten die Gründung einer Frauenakademie aller anderer Orten als in Deutschland ein spöttisches Lächeln erwecken würde — auch in England selbst, wo das Familienleben nicht minder als bei uns in Ehren gehalten wird, und daß jene Akademie Gelegenheit bieten würde, den so häufig schon uns gemachten Vorwurf zu erneuern unseres Mangels an Takt und praktischen Sinnes, sowie unserer Neigung zu chimärischen Träumereien.

Die Errichtung eines solchen Musterinstitutes zu Weimar bleibt dem Geiste unseres Aufrufs vom 5. Juli vollständig fremd. Man kann nicht ohne Subtilität ‚die Kunst des Lebens' unter die Klasse derjenigen Künste zählen, die mit Recht den Namen der schönen Künste tragen. Und der Autor dieses Planes gesteht selbst zu, daß, als er jenen Aufruf zeichnete, er weit entfernt war, an diese Kunst zu denken. Die Kommission hat in der Einleitung dieser Schrift über die Wahl derjenigen Künste sich geäußert, welche nach ihrem Erachten von seiten der Goethe-Stiftung ausschließlich in das Auge zu fassen sind, und hält daher für überflüssig, hier sich zu wiederholen.

Abgesehen von allen diesen Betrachtungen darf man auch die mannigfachen Schwierigkeiten sich nicht verhehlen, welche die Ausführung eines solchen Planes begleiten würden. Ohne uns mit einer langen Aufzählung derselben aufzuhalten, erachten wir für unerläßlich, darauf hinzuweisen, daß die für Realisierung dieses Planes erforderlichen Kosten die Kräfte des Komitee bei weitem übersteigen würden.

C. Das dritte von Professor K. Koch eingebrachte Projekt besteht darin, daß am 28. August jeden Jahres zu Weimar ein Preis

erteilt werden solle, der abwechselnd für Poesie, Malerei, Skulptur und Musik zu bestimmen sei.

Dieser Plan fand in der Kommission die lebhafteste Sympathie; denn er umfaßt alle nur möglicherweise anwendbaren Mittel, um eine dem Geiste Goethe's adäquate Stiftung zu gründen, in dem Umfang, wie solche Mittel zu Anfang dieser Blätter angedeutet worden sind und wie das Komitee dieselben seiner Bemühungen würdig erachtet. Dieser Plan umschließt gleichzeitig die Dichtkunst, die Malerei, die Bildhauerkunst und die Musik und kann Preiserkennung, Aufmunterung und Unterstützung in sich vereinen. Dieses Projekt ist von Weimar selbst ausgegangen, wo man alljährlich zum 28. August eine zur Ehre von Goethe's Andenken veranstaltete Preisverteilung wiederkehren zu sehen wünscht, deren nähere Modalitäten noch zu bestimmen sein würden.

Gleichwohl glaubt das Komitee, diesen Plan nur in Verbindung mit einem anderen befürworten zu dürfen. Es scheint ihm rätlich, darnach zu streben, daß als nächste Realisierung der bezüglich der Goethe-Stiftung von ihm bezeichneten Wünsche das Wiederaufleben der bei Besprechung der Musik oben erwähnten deutschen Sängerfeste erzielt werden möge. Vereint mit einer Preisverteilung würden sie leicht ausführbar sein. Die Kommission ist der Ansicht, daß man allen Bedingungen einer verständigen Gedächtnisfeier des 28. August genügt haben würde, wenn man die Musikfeste Thüringens wieder in das Leben riefe, begleitet von der Zuteilung eines Preises für ein vorzügliches Kunstwerk. Die Kommission glaubt der Zeit die Bestimmung darüber anheimstellen zu dürfen, welche Künste der Reihe nach mit solchen Preisen zu bedenken sein möchten, oder auch, ob mehrere Kunstarten gleichzeitig zur Preisbewerbung zugelassen werden können, je nach der größeren oder geringeren Teilnahme, welcher die Goethe-Stiftung unter den deutschen Völkerschaften begegnen wird, mit andern Worten: je nach der Ausdehnung ihrer finanziellen Hilfsquellen.

Der Kommission scheint es, als könne solchergestalt die Goethe-Stiftung als fruchtbarer Keim sich bewähren, aus dem eine den bei den Nationen des Altertums gebräuchlich gewesenen volkstümlichen Festen analoge Sitte sich bilden möchte, indem man bei diesen

Festen in regelmäßigem Turnus Gesangpreise, Poesiepreise und Ausstellungspreise der deutschen Kunst gewähren würde. Das Komitee besorgt jedoch nicht die Tragweite seiner effektiven Hilfsmittel zu überschreiten, indem es möglichst bald eine wenn auch unvollkommene Realisierung der von diesem Projekte erweckten schönen und großartigen Hoffnungen versuchen möchte. Es ist vielmehr der Ansicht, daß es selbst vorzuziehen sein möchte, mit dem zu beginnen, was mittels weniger Kosten und darum ohne Aufschub ausführbar erscheint. Die Gesangfeste, die bis zum Jahre 1848 durch ganz Deutschland in stetem Zunehmen waren, scheinen ihm sämtliche zu diesem Zwecke erforderlichen Bedingungen in sich zu vereinen. In dem folgenden Artikel werden daher die hauptsächlichen Grundlagen entwickelt, auf denen solche festliche Vereine in das Werk gesetzt werden könnten." — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Berlin, den 29. Oktober 1849.

Gezeichnet: v. d. Hagen, Karl Koch, H. F. Maßmann, Odebrecht, Pischon.

Der Abschnitt C, auf den sich die letzten Zeilen beziehen, und der das Gutachten, welches wir zum größten Teil zitiert haben, beschließt, enthält Erwägungen, die für jene periodischen Feste plädieren, denen der Boden Thüringens vom zwölften Jahrhundert, der Glanzzeit der Minnesänger, an so günstig war. Zugleich aber hegt er auch sehr begründete Befürchtungen wegen der geringen materiellen Hilfsmittel, die das deutsche Volk bei der gegenwärtigen schwierigen Lage diesem Unternehmen, das seiner Anteilnahme würdiger wäre als jedes andere, zur Verfügung stellen würde.

Nach Durchsicht dieses Auszuges erkennt man deutlich, daß die Kommission die früheren Vorschläge abgelehnt und sich freudig der von Professor Koch in Weimar ausgegangenen Idee angeschlossen hat. Diese bildet indes nur die Skizze des Planes, den wir ehrerbietig dem Weimarer Hof unterbreiten durften, und dessen Darstellung diese Blätter beschließen soll. —

III.

Die Feierlichkeit, mit der die hundertste Wiederkehr von Goethes Geburtstag begangen wurde, gab Gelegenheit zu einer erfreulichen Unterbrechung der Beschäftigung mit politischen Dingen, die in den letzten Jahren alle Geistesgrößen Deutschlands mit Beschlag belegt hatte. Sie lenkte sie von diesen gefahrvollen und verwickelten Fragen ab, um sie auf andere, nicht weniger wichtige, aber um so ernstere hinzuweisen, deren Einfluß nur wohltätig wirken kann, da er die durch innere Kämpfe der Völker aufgestachelten Leidenschaften beschwichtigt: auf Fragen der Kunst und Poesie, der Ästhetik und Moralphilosophie, die aufklärend wirken und zum mindesten das wirre Durcheinander mildern. Die hervorragenden Männer, die einen Aufruf an ganz Deutschland richteten zugunsten einer Stiftung, die dem durch diesen Gedanken hervorgerufenen Enthusiasmus zu danken wäre, suchten den günstigen Einfluß zu verlängern, indem sie dafür Interesse wachhielten, das sonst wohl nur ein vorübergehendes gewesen wäre. Dieser von einer schönen Regung des menschlichen Gefühls eingegebene Wunsch, der in Zeit und Raum über die Alltagssorgen der Philanthropie erhaben ist, ja sich zu einem, wenngleich enger begrenzten, so doch höheren Gedanken, dem der Goethe-Stiftung aufschwingt, muß zu den Dingen gezählt werden, die mit Recht unser Nachdenken erfordern. Die Namen, die diesen Aufruf decken, sind eine Bürgschaft für seine Wichtigkeit; er darf nicht ungehört verhallen. Das Vertrauen, das wir in das gesunde Empfinden der Masse setzen, läßt uns hoffen, daß man sich nicht vergebens bemüht hat, eine Antwort zu finden, wie sie sowohl die edelmütigen Urheber wie die späteren Mitarbeiter erwarten.

Ganz Deutschland wurde aufgefordert, an dieser Schöpfung teilzunehmen, ganz Deutschland wird scharf die Resultate ins Auge fassen. Dieser Aufruf erfleht gleichsam eine Art Gottesfrieden, indem er alle Parteien ermahnt, ihre Kräfte voll und ganz für die ewigen und unwandelbaren Interessen des Schönen, Wahren und Guten einzusetzen, die stets in einer höheren Einheit alle deutschen Stämme verbanden, und lenkt somit die Aufmerksamkeit der ver-

schiedensten Völker auf sich. Man hat Weimar für die ruhmreichen Zusammenkünfte ausgewählt, die, wir zweifeln nicht daran, ähnlichen Ruhm und Glanz erringen werden, wie in Griechenland die Olympiaden, mit denen man sie, wir hoffen prophetisch, von vornherein verglichen hat. Aber sie werden nicht mehr auf einer engen Halbinsel, wie dem Peloponnes, gefeiert, die Besucher sind nicht mehr Völker, die vor allem Kunst und Poesie verehren, sie werden auch nicht mehr von herrlichem Klima begünstigt: sie müssen jetzt, um sich zu behaupten, Schwierigkeiten bestehen, die sogar unüberwindlich werden könnten. Man kann daher gar nicht gründlich genug prüfen, welche Lebensbedingungen man für sie schaffen muß, um zu verhindern, daß die Anregung, die so bedeutende Männer zu geben versuchten, sich nicht verflüchtige, ohne einen gewaltigen Aufschwung hervorgebracht zu haben.

Es dürfte sehr schwer sein, die beiden Hauptbedingungen, die man an Dinge stellen muß, ehe man sie zur Goethe-Stiftung zuläßt, besser zu präzisieren, als es das Berliner Komitee in den von uns zitierten Stellen seiner kurzen Publikation vom 29. Oktober getan hat. Es forderte: ihre Zugehörigkeit zu dem Genius Goethe und die Fähigkeit, dazu beizutragen, „die Erzeugnisse der Kunst in Deutschland zu kräftigen und zu beleben und ihren Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren.“

Goethe war groß als Dichter wie als Schriftsteller. Nirgends fehlt ihm Beredsamkeit. Er beschäftigte sich in ganz besonderem Maße mit den Künsten. Die Malerei, Skulptur und Musik forderten sowohl durch ihren dichterischen Gehalt, wie durch ihre Technologie seine gründlichsten Forschungen und sorgfältigsten Beobachtungen heraus. Und gerade diese Künste sind es, die sich innig mit Dichtkunst und Beredsamkeit verbinden, um in der Menge die dem Gefühl entspringenden Regungen zu wecken, auf die die Menschheit mit Recht stolz ist. Gerade sie machen, einzeln oder vereint, diese der Menge vertraut und lehren sie den keuschen Reiz, den höchsten Zauber, das edle Bedürfnis, die süße Gewohnheit kennen, sie in das geistige Leben zu verpflanzen und sie sowohl bei ernster Tätigkeit wie bei den Vergnügungen der Mußestunden mitwirken zu lassen. Hierbei verfolgen sie dasselbe Ziel, welches

das Komitee mehr und mehr fördern möchte. Den genannten Künsten fügen wir die Deklamation nicht hinzu, obwohl auch sie in direktem Zusammenhang mit Goethe steht. Wir glauben, daß sie in sich selbst eine so starke Quelle des Interesses für die Menge birgt, daß sie keiner Hilfe oder Protektion bedarf, um ihre Grenzen noch jeden Tag zu erweitern, und die gerechten Erwägungen des Komitees scheinen uns hinreichend zu beweisen, daß es ihren Ausübenden weder an Beifall, noch an Ermutigung oder Unterstützung fehlt.

Soweit als möglich hat das Komitee hervorgehoben, aus welchen Gründen und mit welchem Nutzen die vier Hauptzweige der Kunst (Dichtung, Malerei, Skulptur und Musik) in das Bereich der Goethe-Stiftung aufzunehmen sind, hat aber dabei aus finanziellen Bedenken ganz besonders die regelmäßige Veranstaltung einfacher Musikfeste empfohlen und die Idee einer Preisverteilung, die anfangs schon wegen der Analogie mit den olympischen Spielen des Altertumes im Vordergrund stand, zurückgestellt in die Reihe der Dinge, die mit der Zeit, je nachdem die Geldmittel dem Kapital der Goethe-Stiftung zuflössen, sich den Festspielen zugesellen sollen. Das Komitee war der Ansicht, daß, wenn dann zwischen den verschiedenen Künsten, die mit gleichem Recht Anteil an den Vorteilen der Goethe-Stiftung forderten, eine Bevorzugung einer einzelnen statthaben müsse, man diese aus mehr als einem Grunde den großen Zusammenkünften gewähren müsse, die den Aufschwung nationaler Musik förderten. Wir teilen um so mehr die Ansicht des Komitees, als wir berechtigt zu sein glauben, für die Musik eine große Zukunft vorherzusagen. Dieser Kunstzweig nimmt nicht allein mehr und mehr Platz ein unter den für die Annehmlichkeiten des Lebens unentbehrlichen Elementen, sondern er absorbiert überdies immer stärker die Inspiration talentierter Menschen, wie die leidenschaftliche Aufmerksamkeit des Publikums. In dem gleichen Maße, wie die Musik Anhänger gewinnt, sich bereichert, entspricht sie den Bedürfnissen nach Erregungen, nach Lyrik, nach Versammlungen, nach Schauspielen, wie sie unser Jahrhundert bevorzugt. Ihre Entwicklung schreitet gleichmäßig mit ihrer Vervollkommnung fort, und zwar in all ihren Zweigen. Die Kirchenmusik,

symphonische und dramatische Musik, die Militär-, Ball-, Konzert- und Kammermusik, wie die von Riesenmassen ausgeführte Instrumentalmusik vermehrt sich täglich, einesteils durch Werke neuer Meister, andernteils durch häufige Aufführungen. Große Musikwerke zählen in den Reihen derer, die durch Sachkenntnis imstande sind, ihre Schönheiten zu beurteilen, immer mehr aufrichtige Bewunderer und vereinzelte Kenner. Ihre Zahl ist beträchtlich genug, um in Zukunft bei jedermann Enthusiasmus für die Hauptwerke hervorzurufen, der sich einer gewissen Bildung rühmen darf. Historische Forschungen fehlen der Musik durchaus nicht, sie birgt in ihren Archiven welche, die bis zu den frühesten Anfängen hinabreichen; zugleich fügt sie jedem ihrer Zweige neue Entdeckungen hinzu, die die Grenzen ihres Reiches erweitern und ihr ermöglichen, an den feierlichsten und poetischsten Augenblicken des Lebens teilzunehmen.

Unter diesem Gesichtspunkt erklären wir uns mit Freuden mit dem der Musik so sympathisch gegenüberstehenden Plan des Komitees vollkommen einverstanden und glauben, daß er den beiden Bedingungen entspricht, die es mit Recht als unerläßlich bezeichnet, wenn die ursprünglichen Forderungen erfüllt werden sollen. Die Musik war für Goethe jederzeit ein Gegenstand wißbegieriger und anziehender Forschung. Noch heute findet sich in seinem Zimmer eine Tontabelle, die ihm ständig vor Augen als Anhaltspunkt für seine gelehrten Untersuchungen diente. Sollte es heute noch notwendig sein, darauf hinzuweisen, daß keine andere Kunst in solchem Maße auf die allgemeine Bildung von Einfluß ist? Denn welche zähmt gleich ihr im Herzen der Menschen das Rohe, Wilde, das Grausame und Harte? welche andere greift so an alle Fibern unseres Seins und erfüllt uns mit Mitleid, Begeisterung und Weihe?

Doch so große Musikfeste, die durch ihren Glanz und den Widerhall, den sie zur Folge hätten, die Augen von ganz Deutschland auf sich zögen, könnten kaum jedes Jahr am gleichen Orte stattfinden. Sie verlangen ein zu beträchtliches Zusammenwirken von außergewöhnlichen Kräften, um in so kurzer Folge sich wiederholen zu können. Abgesehen von jeder anderen Erwägung scheint es uns unangebracht, daß sie, wenn sie Nutzen bringen sollen, häufiger

als alle vier Jahre wiederkehren. Andererseits wäre es allerdings wünschenswert, daß der 28. August jedesmal durch ein Erinnerungsfest gefeiert würde; hat man doch den Namen und das Gedenken Goethes mit Fug und Recht zum Ausgangspunkt einer glanzvollen Offenbarung und wirkungsvollen Aufmunterung deutscher Kunst erkoren.

Anderseits erhebt sich die Frage, ob man nicht, dadurch, daß man Musikfeste zum ausschließlichen Gegenstand dieser Stiftung macht, Gefahr läuft, mehr zur allgemeinen Verbreitung dieser Kunst beizutragen — was bei den germanischen Völkern, die mehr Liebe und Geschmack an der Musik besitzen als andere, überflüssig erscheinen könnte — als an einer stufenweisen Hebung ihres Niveaus mitzuarbeiten. Hierauf ist aber der größte Nachdruck zu legen. Ist das aber auf andere Weise zu erreichen, als dadurch, daß man die bedeutensten Werke begünstigt, den die Initiative ergreifenden Talenten, den genialen Neuerern das Arbeitsfeld ebnet? Diese Werke werden mit der Zeit zum Vorbild für solche, die sich, da sie einfacher und weniger anspruchsvoll sind, leichter aufführen lassen, und da sie dem Verständnis des großen Publikums zugänglicher, sich in seiner Gunst fester einnisten, sich beliebt machen und auf seine Geschmacksrichtung nicht ohne Einfluß bleiben. Wenn sich ein beherzter Appell an die Völker selbst wendete, wie der des 5. Juli, wenn er von gleich echter Teilnahme für die Einwirkung und veredelnden Lehren der Kunst erfüllt eine gleich gerechte Auffassung hegt von dem, was der Kunst selbst von Nutzen ist, so wird unserer Meinung nach seine Wirkung ungleich stärker, hervorstechender und einschneidender sein, als wenn er sich an die Künstler richtet und die Bewunderung auf ihre Hauptwerke beschränkt. Wenn wir daher auch einesteils ganz den Wunsch des Berliner Komitees teilen, in der Goethe-Stiftung ein Mittel zu sehen, die festlichen Veranstaltungen, die der Musik eine so wünschenswerte Popularität verleihen, festgesetzt und geregelt zu wissen, so möchten wir doch noch hinzufügen, daß es uns unerläßlich erscheint, auch den neuen Werken Beifall und Ansporn nicht zu versagen, die viel dazu beitragen können, die Tragweite der zeitgenössischen Kunst zu erweitern. Warum sollte man nicht darauf

hinwirken — selbst wenn es nur für einige wenige gelänge — ihnen die beängstigende Einsamkeit, in der sie sich bisher fast immer ihren Leidensweg bahnen mußten, zu ersparen? Warum sollte man ihnen nicht mit Ratschlägen beistehen, die um so wirkungsvoller sein würden, je wohlwollender sie erteilt werden? Wir sind der Überzeugung, daß die Absicht des Berliner Komitees dahin zielt, mehr gute Poesie, gute Malerei und gute Musik in Deutschland hervorzurufen, nicht aber dahin, daß mehr Verse geschrieben, mehr Noten gespielt, mehr Leinwand beschmiert werde. (Denn Gott sei Dank? man muß eher dafür besorgt sein, daß die Kunst für die deutschen Künstler ausreicht, als befürchten, an diesen möchte Mangel sein!) Ferner sind wir überzeugt, daß das Komitee uns beistimmen wird, wenn wir behaupten, daß nur dann wirkliche Musikfeste sich begründen lassen, wenn sie eine notwendige Ergänzung zu einem musikalischen Wettstreit bilden, der für besonders erhabene oder schwierige Werke statthat. Hierdurch würden sich alle Vorteile, die zu einem Aufschwung dieser Kunst mitwirken können, besser vereinigen lassen, und man würde bei der Preisverteilung die Künstler nicht schädigen, die von jeher und auch heute noch am meisten geistig wie materiell zu leiden haben: die ernstesten und von heiliger Inspiration erfüllten Komponisten.

Wir tragen kein Bedenken, diese Erwägung auch auf die anderen Kunstgebiete zu übertragen, die schon als Gegenstände abwechselnder Wettstreite genannt worden sind. Sie würden den gleichen Vorteil von einem Aufruf haben, der im einzelnen ihre verdienstvollen Werke behandelte. Solche Wettstreite würden dann unserer Ansicht nach die trefflichsten wie gediegensten Vorzüge einschließen, die man vernünftigerweise von einer Goethe-Stiftung erwarten darf, angesichts der Mission, die man ihr mit Recht zugewiesen hat — einer Mission, die ebenso umfassend wie fein, sich aber keineswegs weder genau begrenzen noch streng formulieren läßt. Dadurch, daß diese Institution von Anfang an, sogar noch vor der Organisation unter die Oberhoheit des Namens Goethe gestellt wurde, haben ihre Urheber ihre in den von uns zitierten Schriftstücken festgelegte Absicht verwirklicht und jede Förderung der Medizin, Hygiene und Pädagogik, für die hier nicht Raum wäre, ausgeschlossen. Die

Gesundung der Seele, welche die Hospitäler entvölkert, erreicht ihr Ziel wirksamer, wenn sie darüber hinausstrebt. Gerade die Förderung der Gesundheit, die Tilgung der schlimmsten seelischen Erkrankungen, die Heilung ungesunder Mattigkeit und ansteckender Krampfanfälle, die Befreiung des Herzens von jenen zarte Regungen hemmenden Beklemmungen, erstreben die Künste durch ihre Reize und Wirkungen, durch ihr Eindringen in die uns durch sie entschleierte Welt der Schönheit und göttlicher Größe.

Diese Institution wird sich also weder an die Kleinen und Kranken, noch an die Schwachen und Erschöpften richten, sondern sie ist bestimmt, Ruhm, Schutz, Licht und Förderung denen zu bringen, die groß durch ihr Gefühl, stark an Talent, reines Willens und arbeitsfreudig sind. An die Klagen jener heftet sich das Mitleid und tröstet sie leichter, als es bei denen möglich ist, die sich nach einem Wirkungskreis, nach mehr Luft, als ihnen vergönnt ist, nach einer Lebensstellung, die sie nicht erlangen können, sehnen. Diesen, Fürsten im Reich des Geistes, muß man im Namen des großen Denkers Gastfreundschaft gewähren! Sie werden in die weitesten Kreise die aus wohltätiger Institution empfangenen Wohltaten tragen. An die Tüchtigsten muß man sich wenden und von den einen eine Unterstützung der Sache durch ihr Urteil, von den anderen durch ihre Werke fordern.

Männer wie Humboldt, Schelling, Cornelius, Rauch u. a., diese Leuchttürme, laden die Geistesgrößen Deutschlands ein, von nun an Rang und Stellung mit ihnen zu teilen. Für immer müssen ihre Namen in der Reihe derer, die zur Leitung der Goethe-Stiftung berufen waren, prangen. Diese wurzelt in der Teilnahme von ganz Deutschland und bietet ihm ein Band gemeinsamen Interesses dar. Für die „schönen Künste", die in den Arbeiten des forschenden Geistes Goethe einen so weiten Raum einnehmen, bestimmt, muß sich ihre Sphäre naturgemäß auf deren Hauptzweige erstrecken sowohl um allgemeineres Interesse anzubahnen, wie um einem bedauerlichen Stillstand vorzubeugen. Man dürfte demnach erwarten, daß die verschiedenen zeitweise ein Übergewicht erlangenden Geistesströmungen, auf die eine oder andere Weise stets Mittel finden werden sich Bahn zu brechen.

Der Aufruf vom 5. Juli hat, obwohl er die definitive Form des vorgeschlagenen Instituts noch nicht bestimmte, diesem doch bereits die äußeren Konturen vorgeschrieben. Ebenso gab er für die zukünftigen Ergebnisse einer „Goethe-Stiftung" in den Olympiaden, des alten Griechenland Vergleichspunkte an die Hand und ließ keinen Zweifel darüber, daß es vor allem der Gedanke einer öffentlichen und offiziellen Preisverteilung an die würdigsten Künstler und einer Belobung ihrer am besten gelungenen Werke war, der in erster Linie die stillschweigende Billigung der Unterzeichner gefunden hatte. Die Verschiedenheit der Zeiten und Sitten beeinflußt nur die äußeren Vorgänge bei der Preisverteilung und lobenden Erwähnung, und zwar in dem Sinne, daß sie das Äußere, die Art und Förmlichkeit dieser Versammlungen modifiziert, ihr Urzweck aber bleibt unverändert und kann heute so gut wie früher die schönsten Früchte zeitigen. Wie die Durchführung jedes weittragenden Planes unvermeidlich mit zahlreichen Schwierigkeiten verknüpft ist, so wird auch — wir verhehlen uns das keineswegs — dieser Preiswettstreit, zumal er an Bedeutung denen Griechenlands nicht nachstehen soll, nicht davon verschont bleiben. Doch ist nicht der Maßstab für jede Größe die Kraft, die zur Überwindung der das Ziel sperrenden Hindernisse erforderlich ist. Wer von Deutschlands Söhnen möchte bei Beginn einer so geistvollen glänzenden Unternehmung dem durch den Berliner Aufruf neu angefachten nationalen Ehrgeiz gegenüber mutlos dem Wunsch entsagen, die Goethe-Stiftung gewaltige Dimensionen annehmen zu sehen? Wer sollte nicht wünschen, daß sie den würdigsten Jüngern der Kunst die Pforten des Ruhmestempels erschlösse, jenen Auserkorenen, welchen die Natur die zwiespältige Gabe des Genies verliehen hat . . .

Um die Hindernisse, die sich, namentlich anfangs, einem so großzügigen Plan entgegenstellen, zu besiegen, handelt es sich zunächst darum, die zum Gelingen unentbehrlichen Kapitalien und Geistesgrößen nach Weimar zu ziehen, das in gerechter Erwägung zum Sitz dieser Institution erwählt wurde. Die Vergangenheit Weimars sichert diesem die Sympathien der übrigen Hauptstädte Deutschlands; aber es wäre ein törichtes Unterfangen, sich

verhehlen zu wollen, daß die Bedeutung Weimars ihre Hauptnahrung in der Pietät findet, die man Reliquien bewahrt. Die bedeutenden Männer, die Weimar berühmt gemacht, haben dort wohl Zauberkreise gezogen, aber diese haben keine tiefen Furchen eingegraben. Um ihm einen Feuerherd zu schaffen, müßte man die Elemente, deren es bedarf, dort vereinen. Vor allem fehlen Bewegung, Widerhall und Reflexe. Weimar ist gegenwärtig nur ein geographischer Punkt, ein Asyl, das geehrt wird, der Hoffnungen wegen die den glanzvollen Erinnerungen nachfolgen könnten, ein neutraler Platz, offen für eine Blütezeit, die sich dort entfalten sollte. Indessen kann es, abgesehen von jeder anderen Hilfsquelle, gerade in diesen Umständen das finden, was die Mängel tilgt. Im Geist und den Anordnungen, welche die Basis der geplanten Stiftung bilden sollen, liegt das Geheimnis der Vorteile, die Weimar daraus ziehen kann und muß. Aus der Lebensfähigkeit des Instituts wird es neue Bedeutung gewinnen, und die Bewegung, die es hervorrufen wird, wird ihm Glanz verleihen.

Der Dank, den Wissenschaft und Kunst dem Herrscherhause Weimars für seine jahrhundertelange in liberalster Weise gewährte Protektion schulden, verpflichtet nun wieder alle Freunde der Wissenschaft und Kunst, alles zu tun, um den Fürsten einen Teil ihrer Wohltaten wiederzuerstatten, ja eifersüchtig darüber zu wachen, daß alles geschehe, was Weimar von Vorteil ist und seinen Ruhm, auf den es wegen der so lange Jahrzehnte hindurch von ihm ausgehenden geistigen Blütezeit ein Recht hat, fördert. Um dem Namen „Neu-Athen“, den man Weimar beigelegt hat, mehr Geltung zu verschaffen, darf dessen Bedeutung für Deutschland nicht mehr ausschließlich von dem zufälligen Aufenthalt berühmter Männer, die die Protektion des Fürsten an seinen Hof gezogen hat, abhängen; in sich selbst muß es den feurigen Atem bergen, unabhängig von dem längeren oder kürzeren Aufenthalt der oder jener Berühmtheit. Jede „Zelebrität“ muß dort Gesinnungsgenossen, Helfer und Anregung finden. Jährliche Wettstreite der verschiedenen Künste werden ganz von selbst hierzu beitragen, aber um das Interesse zu einem dauernden zu machen, es gewissermaßen im Weimarischen Boden wurzeln zu lassen, muß man darauf bedacht

sein, es an großen Dingen zu bereichern, da man nicht immer mit großen Männern aufwarten kann.

In unserer Zeit vereinigt das Leben bedeutende Männer in einigen wenigen Hauptverkehrszentren. Unsere Philosophen und Literaten begnügen sich nicht mehr, wie Kant es getan, vierzig Jahre lang dieselben Baumgipfel zu betrachten. Die Künste bedürfen eben Anregungen und Mittel, die über das, was eine kleine Residenz bietet, hinausgehen. Die Malerei und Bildhauerkunst erfordert Galerien und Modelle, die Musik Talente und Aufführungsmaterial, wie sie selbst große Städte nicht immer in ausreichendem Maße bieten. Da es nun aber unmöglich ist, die Strömungen, welche die Menschen nach bestimmten Polen hintreibt, zu lenken, so muß man eben zu erforschen suchen, welches Mittel, das im Bereich der Möglichkeit liegt, Weimar zu einem Brennpunkt geistiger wie materieller Interessen erheben und auch für solche anziehend machen könnte, die nicht selbst an den Wettstreiten teilnehmen, aber als Zuschauer unentbehrlich sind, die ihre Richtung stützen und zum Prinzip erheben. Oder sollte Weimar nicht das Recht haben, durch eine grundlegende Bestimmung der Goethe-Stiftung sich den Besitz der preisgekrönten Werke zu sichern, die es doch gewissermaßen selbst veranlaßt hat.

Für all das, was die Fürsten Weimars seit Jahrhunderten für die geistige Entwickelung Deutschlands getan haben, für ihre Initiative bei der Ausführung dieses neuen Versuches, der so schöne Früchte erhoffen läßt, erscheint dieser Vorbehalt bei den in Weimar stattfindenden Wettstreiten nur als eine sehr schwache Abzahlung einer Dankesschuld, eine dankbare Huldigung aller, die an der herrlichen Blüte von Kunst und Wissenschaft in ihrem Vaterland teilnehmen, für diejenigen, die sie feste Wurzel schlagen ließen. Welchen Zeitraum wird es erfordern, bis die fortgesetzte Erwerbung der preisgekrönten Werke — nach dem von uns weiter unten näher ausgeführten Plan soll nur jährlich eines hierfür auserwählt werden — in Weimar eine genügend große Zahl von Gemälden und Skulpturen angesammelt hat, um daraus ein Museum bilden zu können, das denen der benachbarten Residenzen Berlin und Dresden vergleichbar wäre. Dieser Tribut, so geringfügig er auch sein mag,

wird einen tatsächlichen Wert in der ständigen Erinnerung an die Taten finden, die seine Einführung bedingten, und wenn es wahr ist, daß man mit dem Verfolgen idealer Ziele nicht notwendig schlechte Geschäfte machen muß, so wird man überdies in dieser Anordnung noch den Grundstock zu einer Einrichtung finden, die, wie ein Archiv, Kunstwerke vereinigt, die zugleich eine ununterbrochene Reihe der historischen Stücke der Goethe-Stiftung darstellt. Welch kostbarer Schatz wird sich hier für die Zukunft anhäufen, wenn diese die Reihe der von den Zeitgenossen des Preises am würdigsten befundenen Werke verfolgen und konstatieren will. Für die spätere Bedeutung dieser Stiftung ist das alles von so außergewöhnlicher Bedeutung, daß man wirklich die einzelnen Punkte nicht aufzuzählen braucht. Jeder aufmerksame Leser wird sie leicht selbst finden. Wir sind daher überzeugt, daß, obwohl der Goethe-Stiftung ausdrücklich der nationale und für ganz Deutschland gültige Charakter streng gewahrt werden muß, doch jeder Deutsche uns beistimmen wird, daß dieser Vorbehalt der Werke für Weimar ein Gebot des Anstands und dabei zweckdienlich ist. Deutschland wird davon den größten Nutzen haben, und es erfüllt nur einen Akt moralischer Gerechtigkeit, wenn es sie mit Weimar in Verbindung bringt.

Wenn man auch die Schwierigkeiten, welche dieser Idee entgegenstehen, nicht verkennen darf und beachten muß, daß ihre Verwirklichungsmöglichkeit größtenteils auf der Höhe der ausgesetzten Preise und einem möglichen Zuschuß des Staates beruht, der nötig wäre, um den Wert der Gegenstände auf angebrachtem Niveau zu halten, so sprechen doch wieder hinreichend Gründe für die Möglichkeit des Planes unter der Voraussetzung eines noch näher zu erörternden Systems. Dieser Umstand läßt Weimar den Rang einnehmen, der ihm zukommt, indem es sich dabei auf die Kunst stützt, wie auf eine Achse, die von außen gestützt wird. Einerseits würde sie dauernd auf den zum leitenden Komitee der Goethe-Stiftung berufenen Geistesgrößen Deutschlands, wie auf den Künstlern, die von diesem alljährlich als Preisrichter berufen werden, ruhen; andererseits auf den Künstlern, deren Werke am Wettstreit teilnehmen. Auf diese Weise könnte sich diese Institution der Weisheit und Erfahrung der kompetentesten und ange-

sehensten Autoritäten Deutschlands rühmen und dabei doch mit der vorwärtsdrängenden Bewegung der Jugend und den Offenbarungen erwählter Talente, Genies der Zukunft, in steter Fühlung bleiben.

Vor allem gilt es, einer Stiftung, wie dieser, Bedingungen zu schaffen, die Dauer haben, sie auf unverrückbare Grundlagen zu stellen, soweit es uns flüchtigen Erdenwandlern überhaupt möglich ist, Stabilität zu schaffen. Gleichzeitig muß ein allgemeines Interesse für die Sache erweckt werden, um sie vor dem Schicksal so vieler analoger Schöpfungen zu bewahren, die an kalter Gleichgültigkeit zugrunde gegangen sind, wie jene Unglücklichen, die, allmählich jedes Wärmestrahles beraubt, aus Schlaftrunkenheit in Erstarrung verfallen und sterben, ohne auch nur das Bewußtsein zu erlangen, daß ihr Leben zu Ende geht. Die „Akademie der Palme" dürfte in den Annalen Weimars selbst eine warnende Mahnung sein; doch andere Akademien, andere Institute vegetierten nicht bloß so dahin, sie blühten Jahrhunderte hindurch. Ihr Gedeihen lag in der Kraft der Triebfedern ihrer Organisation. Man muß daher auch denen der neuen Stiftung diese feine, elastische, widerstandsfähige wie auch jene regenbogenfarbige Stahlhärte geben, wie sie jene kleinen Stahlfedern besitzen, die in unveränderlicher Regelmäßigkeit ein winziges Räderwerk treiben und durch einen sehr komplizierten, dabei aber doch in einfachster Weise bewegten Mechanismus so manchem zerstreuten Ohre und erregten Gemüt in gemessener Feierlichkeit die entschwindende Zeit anzeigen.

Nachdem, gestützt durch die heiligen Wunder der Religion, die Nächstenliebe und auf die Fortentwickelung der Menschheit begründeter selbstloser Enthusiasmus im neunzehnten Jahrhundert sowohl ganz Europa, wie die entferntesten Teile des Erdballs, in der Absicht, das Zusammenleben so vieler Millionen Menschen zu regeln, durchdrungen hat, so daß kaum ein der zivilisierten und gebildeten Welt Angehörender existieren dürfte, der nicht zu irgend einem großen oder kleinen Werke freiwillig sein Scherflein beiträgt und aus vielen andern Gründen will es uns unmöglich dünken, daß einer der schönsten, glänzendsten, segensreichsten, durch die bedeutendsten Männer Deutschlands gestützten Idee die Mittel fehlen sollten, sich zu entfalten! . . . .

Und sollte dem doch so sein, so ist es sicher nicht statthaft, das schon jetzt anzunehmen. Da der Aufruf vom 5. Juli jedermann, der über diesen Gegenstand nachdenken will, aufgefordert hat, Vorschläge zur Verwirklichung des Planes einzureichen, so wird es ein Gebot der Notwendigkeit, den Deutschen, denen im Vertrauen auf ihr gesundes Empfinden und ihren Patriotismus die Herbeischaffung der nötigen Mittel überlassen werden mußte, nur die Pläne vorzulegen, deren Verwirklichung erwünscht ist. Wir betonen nochmals, daß ein derartiges Unternehmen wie die Goethe-Stiftung nur an Hand eines sichern geistigen wie materiellen Fonds zu verwirklichen ist. Die Geldmittel müssen die Ausgaben decken können, und diese darf man nicht zu niedrig ansetzen, wenn man nicht befürchten will, daß die bedeutenderen Talente, knauserige Preise verschmähend, sich davon zurückziehen. Gerade diese sind es aber, die den Ruhm der Goethe-Stiftung begründen sollen, da diese ohne ihre Teilnahme bald der großen Zahl der zwar bestem Wollen entsprungenen, aber schwach gezeugten, banalen Versuchen verfallen müßte.

Nach Ansicht des Berliner Komitees und der meisten unterbreiteten Vorschläge scheint der Plan eines Wettstreits der schönen Künste am besten den Tendenzen des Aufrufs vom 5. Juli zu entsprechen. — Wenn es heutzutage fast unmöglich ist, überhaupt nur an die Verwirklichung eines Kunstplanes, der größere Geldmittel erfordert, zu denken, so ist es doch zweifellos, daß eine alljährliche Preisverteilung, die gleichzeitig verschiedene Künste berücksichtigt, einer solchen Institution einen imposanteren Charakter verleihen würde, als ihn jemals eine ähnliche Stiftung Deutschlands besessen hat. Wenn noch hiermit der Ankauf der preisgekrönten Werke verbunden würde (nach Bestimmungen, die wir weiter unten erörtern), so wäre hierdurch der deutschen Kunst ein glänzender Mittelpunkt gewonnen und den hervorragenden Künstlern eine gesicherte Absatzquelle für ihre Schöpfungen. Man würde auf diese Weise die ehrende Belohnung mit materiellem Nutzen vereinen, was weit wertvoller wäre als jede akademische Aufmunterung.

Der Hauptzweck vorliegender Schrift ist, einen bis ins kleinste ausgearbeiteten Plan vorzulegen, der den künftigen Beratungen eines

zu konstituierenden Komitees (wir werden einen Vorschlag hierfür unterbreiten) zur Unterlage dienen dürfte. Um die einzelnen Punkte besser herausgreifen zu können, werden die verschiedenen Abteilungen in einzelne knappe Absätze eingeteilt. —

Entwurf eines Planes zur Goethe-Stiftung.

Der Kunstwettstreit.

Ein Aufruf, der alljährlich sich wiederholen, aber abwechselnd den Werken der

Literatur
Malerei
Bildhauerei
Musik

gelten soll, wird, wie einst die olympischen Spiele, den Literaten und Künstlern eine treffliche Gelegenheit bieten, sich bekannt zu machen und in weiten Kreisen Anerkennung zu finden. Die Versammlung, die allein schon durch die Namen der Preisrichter Glanz erhält, wird dem vollendetsten Werk den Preis zuerkennen.

* * *

Da sich Literatur, Malerei, Skulptur und Musik bei dem Wettstreit jährlich ablösen, so besteht zwischen der periodischen Wiederkehr einer dieser Künste ein Zeitraum von drei Jahren, was unserer Ansicht nach für das Niveau der Werke nur von Vorteil sein kann. Denn man muß sich vor allem hüten, diese Stiftung den minderwertigeren Kompositionen zu überlassen, und durch alle Mittel versuchen, die ersten Künstler dafür zu gewinnen und zu interessieren, so daß diese es sich zur Ehre anrechnen, an dem Wettstreit der Goethefeste sich zu beteiligen.

* * *

Es scheint uns daher angebracht, alle Mittel, über welche die Goethe-Stiftung in einem Jahr verfügen kann, zu einem einzigen

Preis zu vereinen, um die Hauptwerke, die sie hervorrufen soll, mit um so größerer Freigebigkeit auszeichnen zu können.

* * *

Die Preise bestehen in einem Geldbetrag und vertreten somit in gewissem Sinne einen von dem Berliner Komitee als ein Hauptziel der Goethe-Stiftung bezeichneten Punkt: die pekuniäre Unterstützung der Künstler. — Da aber die Absicht eines Almosens hiervon sowohl seitens des Komitees, wie unsererseits ausgeschlossen ist, so kann sich das Unterstützungsprinzip weder auf persönliche Unglücksfälle, denen die Künstler ebensosehr ausgesetzt sind wie andere Sterbliche, noch auf die Mittel zu ihrer Ausbildung beziehen, deren Kosten häufig zu dem vorhandenen Talent in gar keinem Verhältnis stehen, da sich die Versprechungen der Kindheit und Jugendzeit, von denen sich die Eltern meist die größten Illusionen machen, sehr oft als trügerisch erweisen. Es gilt einzig und ausnahmslos für solche, die bereits Beweise für die Lebensfähigkeit und Kraft ihres Talentes erbracht haben. Diesen ein Wirkungsfeld zu erschließen, das Erreichen eines Zieles zu ermöglichen und für ein schönes Werk eine angemessene Belohnung zu gewähren, dürfte unserer Ansicht nach vollkommen den Forderungen, die man an die Unterstützung von seiten einer Stiftung, die den Künsten und Talenten vorbehalten ist, stellen darf, genügen. Jeder, der sich für die Goethe-Stiftung im Sinne des Aufrufs vom 5. Juli interessiert, wird es gutheißen, wenn deren Unterstützungen nicht zu Almosen für von Schicksalsschlägen betroffene, in ihrem Beruf vom Mißgeschick verfolgte Künstler, oder für private, persönliche Verdienste herabgewürdigt werden. Was den aufmunternden Beifall und Ansporn betrifft, so räumen wir ihnen in unserem Plan, wie wohl nicht besonders betont zu werden braucht, einen bedeutenden Platz ein.

Es gibt allerdings noch besondere Auszeichnungen, die in vielen Fällen, namentlich wenn die Preise von schon bewährten, anerkannten und in ihrer Eigenart geschätzten Künstlern, die pekuniär sichergestellt sind, gewonnen werden, diesen ein wertvolleres Andenken als die Preise sein würden. Da aber der Wert

solcher Auszeichnungen von dem Feingefühl und Takt bestimmt wird, mit dem sie geschaffen werden, so bleibe ihre Verleihung ein Privilegium der Weimarschen Fürsten, deren Kunstliebe sie stets mit diesem kulturell hochbedeutsamen Bestrebungen in engen Beziehungen erhalten wird.

Die Organisation der Goethe-Stiftung.

Das Direktorium der Goethe-Stiftung besteht aus einem leitenden Komitee von fünfundzwanzig Mitgliedern.

Dieses setzt sich zusammen:

A) Aus Seiner königlichen Hoheit dem Erbgroßherzog von Weimar, der bei den Sitzungen der Goethe-Stiftung stets den Vorsitz führt. An seiner Statt wird später ein anderer Prinz der Weimarischen großherzoglichen Familie erwählt, dem dieses Ehrenamt ständig vorbehalten bleiben soll.

B) Aus den Unterzeichnern des Aufrufs vom 5. Juli 1849 — mit der Einschränkung, daß nach ihrem Ableben nur fünf ersetzt werden sollen. Es gelten daher durch sie nur fünf Plätze als besetzt, und nur diese fünf hierfür ausdrücklich bestimmten Mitglieder dürfen durch den Sekretär besonders einberufen werden. (Vgl. den nächsten Abschnitt.)

Die übrigen Unterzeichner des Aufrufs werden ausnahmsweise, was aber keineswegs als Präzedenzfall gelten darf, zu Mitgliedern des leitenden Direktoriums ernannt über die als definitiv festgesetzte Zahl fünfundzwanzig hinaus. Dieses Vorrecht steht ihnen für ihre edle, bedeutsame Kundgebung, die in ganz Deutschland Widerhall erweckt hat, verdientermaßen zu.

C) Aus zwei Personen, die einzig und ohne Vorbehalt von dem fürstlichen Präsidenten ernannt werden und in Weimar ansässig sein müssen.

D) Aus zwei Mitgliedern, die aus den Bewohnern Weimars erwählt werden müssen.

E) Aus fünfzehn aus den übrigen Städten Deutschlands zu wählenden bedeutenden Männern.

Bei der Wahl dürfen niemals die in den entferntesten deutschen Gauen ansässigen Notabilitäten vergessen werden, damit soweit als

möglich das ganze Vaterland in dem Komitee vertreten ist und diesem der Charakter deutscher Universalität gewahrt bleibt.

* * *

Diesem Komitee sind beizugeben:

A) ein Sekretär

B) ein Kassenwart,

die beide vom Komitee in der ersten geschäftlichen Sitzung des Jahres zu ernennen sind.

Späteren Entscheidungen bleibe es vorbehalten, ob diese Ernennungen für eine Frist von vier Jahren oder für länger stattfinden sollen.

Ohne daß ihre Staatsangehörigkeit zum Großherzogtum Weimar selbst erforderlich ist, erscheint es jedoch als notwendig, daß beide, solange sie ihr Amt bekleiden, hier dauernd ansässig sind.

* * *

Die Mitglieder des leitenden Komitees werden auf Lebenszeit ernannt und verlieren diese Eigenschaft nur durch freiwillige Demission oder Auswanderung.

Die Einberufung des leitenden Komitees.

Der Sekretär hat alljährlich zu den Festlichkeiten des 28. August fünf nicht in Weimar wohnende Mitglieder des Komitees einzuberufen. Diese erhalten jeder 100 Taler Reisespesen und freien Aufenthalt und Verpflegung in Weimar.

Diese fünf Mitglieder bilden zusammen mit fünf anderen in Weimar, die sich zu dieser Zeit — ausgenommen im Falle eines ausdrücklich erbetenen Urlaubs — in Weimar aufhalten müssen, ein aus mindestens zehn Personen bestehendes Direktorium, dessen Beschlüsse endgültig sind.

* * *

Der Sekretär hat vom Monat Mai an die außerhalb Weimars wohnenden Mitlieder des leitenden Komitees einzuberufen für das Fest des 28. August. Dies geschieht nacheinander in der alphabe-

tischen Reihenfolge der Namen und ist so lange fortzusetzen, bis fünf Zusagen vorliegen.

* * *

Wenn jedoch unglücklicherweise in einem Jahr der Fall eintreten sollte, daß unter den zwanzig auswärtigen Mitgliedern nicht einmal fünf in Weimar eintreffen können, so sollen die Sitzungen des Komitees trotzdem stattfinden, und die Beschlüsse sollen dieselbe Gültigkeit haben, vorausgesetzt, daß die Zahl der anwesenden Mitglieder mindestens sechs beträgt.

* * *

Die fünfundzwanzig Mitglieder des leitenden Komitees haben schon durch ihre Zugehörigkeit hierzu ebenso wie die Vertreter regierender Fürsten das Recht, in Weimar an den Sitzungen, die am 15. August beginnen, teilzunehmen, auch wenn sie keine besondere Einladung erhalten haben; denn diese werden nur an Mitglieder versandt, denen Reise und Aufenthalt vergütet werden.

Die fünf ausdrücklichen Einladungen, die der Sekretär nach der alphabetischen Namenliste an die zwanzig auswärtigen Mitglieder versenden muß, haben nur den Zweck, die Anwesenheit von mindestens fünf bei den Festen des 28. August zu sichern. Doch auch alle Mitglieder, die sich auf eigene Kosten nach Weimar begeben, sollen dort, wenn sie auch immer dort ankommen, unbedingt die gleichen Rechte wie die andern genießen. Ebenso die achtzehn Unterzeichner des Berliner Aufrufs vom 5. Juli 1849, die, da sie nach ihrem Ausscheiden nicht wieder ergänzt werden sollen, auch nicht in der mehrfach erwähnten alphabetischen Namenliste geführt werden.

* * *

Der Sekretär hat alljährlich bei dem fürstlichen Präsidenten anzufragen, ob er gewillt ist, den Sitzungen des leitenden Komitees persönlich beizuwohnen, oder ob er sich durch einen Bevollmächtigten vertreten lassen will. Diesen kann der Fürst nach eigener Wahl ernennen, aber das Amt des Präsidenten fällt ihm dadurch nicht zu, und seine Rechte gehen nicht weiter, als die der anderen Mitglieder.

* * *

Wenn der Fürst sich bei den Sitzungen des Komitees vertreten läßt, so wählt dieses aus den anwesenden Mitglieder sich durch Stimmenmehrheit einen Präsidenten für alle Sitzungen des Jahres. Der Vizepräsident wird stets auf die Weise gewählt.

Die Aufgaben des leitenden Komitees.

Diejenigen Mitglieder, welche die schriftliche Einladung angenommen haben, müssen vor dem 15. August in Weimar eingetroffen sein, damit die erste Sitzung des Komitees an diesem Tage unbedingt stattfinden kann. Dieses hat teils vor, teils nach der Verteilung der Preise die ihm unterbreiteten Vorschläge zu beraten und darüber einen Beschluß zu fassen und folgende Obliegenheiten zu erfüllen:

A) Die Wahl neuer Mitglieder, falls im Lauf des Jahres einzelne aus dem Komitee ausgeschieden sind, so daß die Zahl immer fünfundzwanzig beträgt. Man wird dabei Männer herausgreifen, die sich durch ihre glänzenden Leistungen, durch ihre Stellung und Vorzüge ihres Charakters diese Ehrung verdient haben. Männer jedes Berufs können hierzu gewählt werden, auch solche, die zwar nicht den der schönen Künste und Wissenschaften ergriffen haben, es sich aber doch zur Ehre anrechnen würden, ihnen zugesellt zu werden, und dies durch einen nennenswerten Beitrag zur Goethe-Stiftung bezeugt haben, seien es Angehörige eines Herrscherhauses oder anderer Gesellschaftsklassen. Wenn fürstliche Mitglieder des Komitees der durch den Sekretär ordnungsgemäß ergangenen Einladung nicht Folge leisten können, so haben sie ausnahmsweise das Recht, ihre Würde auf die von ihnen selbst erwählten Delegierten zu übertragen, die dann für die Dauer der Sitzungen, für welche die Fürsten eingeladen waren, alle Vorrechte der Komiteemitglieder besitzen.

B) Die Verlesung von Eingaben, Vorschlägen, Klagen, Anträgen usw., die im Lauf des Jahres beim Sekretär zu dem Zwecke eingelaufen sind, daß er sie dem Komitee vorlegt, wozu jedes Mitglied das Recht hat. Dagegen ist das Komitee nicht verpflichtet, sich mit ihm auf anderem Wege zugegangenen Eingaben zu befassen.

Wenn jemand jedoch wünscht, Vorschläge dem Komitee unterbreitet zu sehen, so muß er sich schriftlich und mit Namensnennung an eines der Mitglieder wenden, dem es jedoch freisteht, je nachdem es die Eingabe für die Goethe-Stiftung als brauchbar und nutzbringend ansieht, diese in den Sitzungen zur Sprache zu bringen oder abzulehnen. Die Antworten auf die an den Sekretär gerichteten Eingaben werden durch diesen nach den Beschlüssen des Komitees während oder nach den Goethefesten erledigt.

C) Die Diskussion von Vorschlägen über Vergrößerung, Verbesserung und Änderungen der Einrichtungen der Goethe-Stiftung, welche von anwesenden Mitgliedern unterbreitet werden.

D) Die Festsetzung des Programms für den Wettstreit des kommenden Jahres. Eine weitere Entscheidung wird die Reihenfolge der verschiedenen Künste festsetzen. In den einzelnen Kunstgattungen gibt es auch wieder mehrfache Unterabteilungen, und das Komitee hat zu bestimmen, ob, etwa in der Malerei, Landschafts- oder historische Gemälde, Entwürfe oder Fresken usw. zur Ausstellung kommen sollen. Ihm steht auch, wenn es das für angebracht erachtet, das Recht zu, den Wettstreit auf ein einziges Thema zu beschränken, das den Künstlern zur Bearbeitung gestellt wird.

Obwohl im allgemeinen eine derartige Beschränkung mehr den Erfolg hat, die Forschungen der Wissenschaft auf einen bestimmten Punkt hinzuleiten, als große Kunstwerke hervorzubringen, so kann doch der Fall eintreten, daß besondere Umstände diesen Modus des Wettstreites wünschenswert erscheinen lassen. Im allgemeinen aber erfordern die Künste, da sie unmittelbar der Inspiration entspringen, größte Bewegungsfreiheit. Der Künstler selbst weiß oft nicht, welcher Strahl der Sonne oder des Mondes, welcher Traum seines Schlummers, welche Vision seines Wachens ihm den Blick der Muse entschleiert und das poetische Feuer anfacht, ohne das die Werke des Künstlers nur Industrieprodukte bleiben. Wir möchten daher dafür eintreten, daß, abgesehen von Ausnahmefällen, die Wahl des Themas den Eingebungen des Augenblicks und individueller Begabung überlassen bleibt, und man sich darauf beschränkt, die Gattung der für den Wettstreit bestimmten Werke zu bestimmen.

E) Die Anfertigung einer Liste von Literaten und Künstlern, die dem Komitee nicht angehören, aber auf dem für das nächstjährige Programm festgesetzten Spezialgebiet sich ausgezeichnet haben, Autorität sind. Diese sollen dann eingeladen werden, im nächsten Jahr ihr Urteil über die an der Konkurrenz beteiligten Werke abzugeben und den Beratungen und Entschließungen des Komitees zur Seite zu stehen. Diese Liste kann eine beliebige Zahl Namen umfassen. Die Einladungen hat der Sekretär in einer ihm vom Komitee vorgeschriebenen Reihenfolge ergehen zu lassen und so lange fortzusetzen, bis von dreien eine Zusage vorliegt.

F) Die Herstellung einer zweiten Liste von Namen, die teils aus Komiteemitgliedern, teils aus anderen tüchtigen Männern ausgewählt werden. Nach dieser erläßt der Sekretär im Laufe des Jahres Einladungen für die Feste des kommenden mit der Bitte, sich dabei als Redner zu beteiligen bei der Eröffnung, Preisverteilung, beim Schluß des Festes usw. — Diese Bestimmung entspricht dem in der von uns zitierten Publikation vom 29. Oktober ausgesprochenen Wunsche, die Beredsamkeit durch Beifall anzuspornen. Diese Gelegenheiten dürften die günstigsten sein, sowohl um Talente bekannt zu machen, die sich noch nie auf der Rednertribüne versucht haben, als auch um von gesunder Vernunft, edlem Freimut, hoher moralischer Tendenz erfüllte Anschauungen öffentlich durchzusetzen und großen Gedanken, die mit Meisterschaft vorgetragen werden, Anerkennung zu verschaffen. Aufgabe des Komitees ist es, die Zahl und nötigenfalls die Themen der Reden zu bestimmen, und in einer kurzen Mitteilung den Einladungen beizufügen. Der Modus der Einladungen ist derselbe wie zuvor bei den Literaten und dem fachmännischen Beirat.

G) Die Redaktion des Programms für den Wettstreit des folgenden Jahres, das allen abwesenden Komiteemitgliedern mitgeteilt und außerdem dreimal im Oktober, November und Dezember in sechs der größten Zeitungen Deutschlands veröffentlicht werden muß, damit auch in den entlegensten Provinzen das für den nächsten Wettstreit bestimmte Kunstgebiet und das Nähere hierüber bekannt wird. Dies von allen in Weimar anwesenden Komiteemitgliedern unterzeichnete Programm muß außer der Angabe der

gewählten Kunstgattung noch die Motivierung dieser Wahl und allgemeine Betrachtungen enthalten, die teils gerade auf diesem Gebiet besonders aktuellen Fragen, teils Erfahrungen aus früheren Preiskämpfen solcher Werke gelten, und kühnen, aufstrebenden Ideen zur Seite treten sollen. Hier soll die junge Künstlergarde, die noch im Leben und in der Kunst suchend herumtappt, wohlgemeinte Ratschläge und Winke erprobter Lebenserfahrung finden. Diese Programme werden zusammen mit dem Wortlaut der Preisdiplome aufbewahrt, so daß man schließlich in den hierin niedergelegten wertvollen Gedanken, weitblickenden Anschauungen, kritischen Betrachtungen und geistvollen Bemerkungen hoffentlich eine so wertvolle Sammlung besitzen wird, daß sie alle fünfundzwanzig Jahre als ein künstlerisch und ethisch bedeutender Band zugunsten der Goethe-Stiftung publiziert werden kann, dem es nicht an reichlichem Absatz fehlen dürfte. Man könnte dem Werke noch diejenigen der bei den Festen gehaltenen Reden anfügen, die besonderen Beifall gefunden haben.

* * *

Die auf den 15. August anberaumte erste Sitzung des Komitees hat vor allem nach einem vom Sekretär vorgelegten Entwurf das Programm der Festlichkeiten des 28. August festzusetzen, damit es unverzüglich in den Zeitungen bekannt gemacht werden kann und für die nötigen Vorbereitungen noch Zeit bleibt.

Die Sitzungen des Komitees dehnen sich nach dem 28. August noch so lange aus, als dieses es für erforderlich hält. Es kann sich nur auf Grund eines besonderen Antrages, für den Stimmenmehrheit erforderlich ist, auflösen.

* * *

Die erste und letzte Sitzung des Komitees muß öffentlich sein. Ob dies auch bei den übrigen der Fall sein soll, darüber hat das Komitee zu entscheiden, doch es ist wünschenswert, daß die Öffentlichkeit nur selten ausgeschlossen wird.

* * *

Das Urteil des Komitees, welchem Werk der Preis zuerkannt werden soll, muß sobald als möglich auf die Eröffnung der Sitzungen

folgen, damit die Formalitäten mit dessen Schöpfer vor dem 28. August erledigt sind. An diesem Tage findet mit größtmöglichem Pomp und Glanz die Verteilung der Diplome, Preise und sonstigen Auszeichnungen statt.

* * *

Bei der Preisverteilung hat ein Mitglied des Komitees oder einer der drei künstlerischen Beiräte eine Ansprache an den Verfasser des preisgekrönten Werkes zu richten, in der er dessen Bedeutung würdigt, dann desjenigen gedenkt, dessen Schöpfung gleichfalls ausgezeichnet wurde — falls die Mittel der Goethe-Stiftung es zulassen — und schließlich die Künstler feiert, denen Medaillen verliehen wurden.

* * *

Die Beschlüsse des Komitees werden nach vorhergehender Diskussion durch geheime Abstimmung, bei der einfache Majorität definitiv entscheidet, gefaßt.

Die zum Preisgericht berufenen künstlerischen Fachmänner.

Die Aufgabe der drei künstlerischen Sachverständigen ist es, die Entscheidungen des Komitees durch ihre Fachkenntnisse zu unterstützen. Damit das Gewicht ihrer Stimme der Bedeutung ihres Urteils entspricht, vereinigt jeder von ihnen drei Stimmen in einer Person. Die Preise werden in geheimer Abstimmung durch Stimmenmehrheit zuerkannt, wobei die Stimmen der drei Sachverständigen mit denen der in Weimar anwesenden Komiteemitglieder zusammen gezählt werden.

* * *

Alle drei erhalten, wie die fünf auswärtigen, durch den Sekretär besonders eingeladenen Komiteemitglieder, 100 Taler Reisespesen, unabhängig von der Dauer der Reise, und freien Aufenthalt und Verpflegung in Weimar.

* * *

Wenn unvorhergesehenerweise keiner der Eingeladenen sein Kommen zusagen konnte, dann muß der Sekretär dem fürstlichen Präsidenten eine neue Namenliste vorlegen und mit dessen Genehmigung nach dieser Einladungen ergehen lassen.

* * *

Die drei dem Komitee als Sachverständige beigegebenen Literaten oder Künstler haben die Gründe für die Wahl des preisgekrönten Werkes in einem Bericht darzulegen, der gedruckt und in Form eines Diploms dem Autor überreicht wird. Ihre Unterschriften stehen über denen der Komiteemitglieder, die alle in alphabetischer Reihenfolge das Blatt unterzeichnen müssen, das mit dem Siegel der Goethe-Stiftung geziert ist. Dieser Bericht wird am 15. September in sechs der verbreitetsten deutschen Zeitungen veröffentlicht.

* * *

Diese Sachverständigen können nach den Goethefestlichkeiten am 28. August Weimar wieder verlassen, solange sie aber anwesend sind, dürfen sie an den Sitzungen des Komitees mit beratender Stimme und einfacher Stimmabgabe teilnehmen. Das dreifache Stimmrecht steht ihnen nur bei der Schätzung der konkurrierenden Werke und der Preisverteilung zu.

Die Preisverteilung und die Erwerbung der preisgekrönten Werke.

Eine der wesentlichsten Bestimmungen des von uns hier niedergelegten Planes besteht nicht allein darin, daß er den bedeutendsten Werken des am 28. August beginnenden Wettstreites eine ehrenvolle Belohnung gewährt, sondern darin, daß er der Goethe-Stiftung und ihrem Hauptsitz Weimar den Besitz dieser Werke sichert. Dies scheint möglich durch die Höhe der als Preis ausgesetzten Summe, die für den Künstler zugleich dem Verkaufspreis gleichkommt.

Die Auszeichnung und der Erwerb eines Werkes ist daher identisch.

Die Goethe-Stiftung erwirbt mit dem Augenblick, wo der Preis erteilt und vom Autor akzeptiert wird, das Eigentumsrecht an dem preisgekrönten Werk. Auf diese Weise werden die Gemälde und Skulpturen, die literarischen und musikalischen Werke allmählich ein Museum und eine Bibliothek bilden, die den Namen Goethe-Museum tragen wird. Hier werden nur die der Goethe-Stiftung gehörigen Werke aufgenommen, und die Veröffentlichung der literarischen und musikalischen Werke erfolgt auf ihre Kosten und zu ihren Gunsten. Jedes der Exemplare trägt auf dem Titelblatt das Wappen der Goethe-Stiftung.

* * *

Das Komitee hat daher, in seinem Urteil durch die drei Sachverständigen unterstützt, zunächst den Wert der einzelnen Werke gegeneinander abzuschätzen und dann den Ankaufspreis des der Auszeichnung am würdigsten zu bestimmen. Es ist infolgedessen notwendig, Preise in aufsteigender Höhe des Betrags anzusetzen. Wir möchten folgende vorschlagen:

einen Preis von 500 Talern
„ „ „ 1000 „
„ „ „ 2000 „
„ „ „ 3000 „

* * *

Der von der Goethe-Stiftung bewilligte Preis bedeutet zugleich für diese eine Erwerbung und für das Genie und Talent eine ehrenvolle Belohnung. Um dieser Institution den erforderlichen Charakter einer fürstlichen Liberalität zu bewahren und um der traurigen Feilscherei und den häßlichen Begleiterscheinungen einer Zänkerei wegen des Preises zu entgehen, ist es Aufgabe des Komitees, das Werk in eine dieser Preiskategorien einzuordnen, ohne sich mit Zwischenstufen zu befassen. Der Autor muß so belohnt werden, daß ihm aller Wahrscheinlichkeit nach kein anderer Käufer einen höheren Preis böte.

* * *

Die zur Konkurrenz eingegangenen Werke werden zunächst vom Komitee und den Sachverständigen gemeinsam in geheimer Sitzung geprüft. Diese findet, wenn es sich um musikalische oder literarische Werke handelt, in dem gewohnten Lokal statt, bei Werken der Malerei oder Skulptur dagegen im Ausstellungssaal. Die Kunstwerke zeigen keinen Autornamen und sind nur mit einem Zeichen oder einem Kennwort versehen.

* * *

In einer späteren, gleichfalls geheimen Sitzung treffen das Komitee und die Sachverständigen (die hier ihr dreifaches Stimmrecht ausüben) ihre Wahl und bestimmen gleichzeitig die Kategorie des Preises, sei es die zu 500, 1000 oder mehr Talern.

* * *

Der Sekretär gibt dem Autor von dem Beschluß des Komitees Kenntnis. Sollte dieser nicht mit der Preiskategorie einverstanden sein, so steht ihm das Recht zu, sein Werk vom Wettbewerb zurückzuziehen. Das Komitee schreitet in diesem Falle unverzüglich zu der Wahl und Abschätzung eines anderen Werkes nach demselben Modus.

* * *

In dem Falle, daß der Wert des alle anderen weit übertreffenden Werkes nach Ansicht des Komitees den Betrag von 3000 Talern übersteigt, hat das Komitee, ehe es mit dem Autor in Verhandlungen tritt, dem Großherzog von Weimar hiervon Bericht zu erstatten. Wenn S. Kgl. Hoheit, der Staat oder die Stadt Weimar hinreichend Gewicht auf den Besitz dieses Meisterwerkes legen, um der Goethe-Stiftung die für den Ankauf erforderliche Summe zuzuschießen, so ist Hoffnung vorhanden, daß sie nicht aus Mangel an Mitteln dieses hervorragenden Werkes verlustig geht. Ist der Bescheid zustimmend, so wird das Ergebnis dem Autor mitgeteilt, und das preisgekrönte Werk wird in gewohnter Weise Eigentum der Goethe-Stiftung. Diese Schenkung ist in dem Diplom für den Autor zu erwähnen und in den Zeitungen am 15. September bekannt zu geben. Fällt aber die Antwort ablehnend aus, so hat das Komitee

eine eingehende Würdigung des Werkes abzufassen, diese dem Autor als Diplom zu überreichen und ebenfalls in den Zeitungen zu publizieren.

Wenn künftighin die Fonds der Stiftung wesentlich angewachsen oder eine besondere Stiftung von tausend Talern für eine goldene Medaille geschaffen wird, so soll diesem Diplom eine solche beigefügt werden. Zum Modell diene die anläßlich der Goethefeste 1849 von Cornelius entworfene und von Fischer ausgeführte Medaille. Es wäre außerdem wünschenswert, daß diese Medaille alljährlich zur Verteilung gelangen könnte, sei es in Gold oder in Silber, je nach Entscheidung des Komitees, sowohl an den Sieger des Wettstreits wie an solche Künstler, deren Werke zwar den Preis der Goethe-Stiftung nicht erlangen konnten, aber doch diese Aufmunterung verdienen.

* * *

Dieser Plan würde in imponierender Weise die Sphäre der Arbeiten, der Tätigkeit und der Mittel der Goethe-Stiftung erweitern. Es gibt unseres Wissens für sie keinen Vorläufer, der für oder gegen sie ins Feld geführt werden könnte. Die Erwerbung der Werke — denn nur hierdurch können auch erstklassige Talente zur Teilnahme an der Konkurrenz bewogen werden — bietet der Stiftung leichterkennbare Vorteile, der Kunst aber einen Mittelpunkt, eine für Deutschland besonders wünschenswerte Vereinigung, wie sie auch der Aufruf vom 5. Juli ersehnte, der in einem solchen Konzentrieren an einer Stelle auf dem Gebiete der Poesie und Künste die Einheit germanischen Geistes sich verwirklichen sah. Der Zweck der in vorliegendem Entwurf angestellten Betrachtungen soll sein, dem Wetteifer der Künstler und der durch sie vertretenen Schulen ein Ansporn zu sein und zugleich ihren bedeutenden Werken einen gesicherten, schmeichelhaften Platz zu bieten. Da sich unsere Vorschläge auf ungewohnten Bahnen bewegen, und ihre Verwirklichung nicht ohne Schwierigkeiten möglich ist, so dürften sich wohl manche Einwände dagegen erheben. Doch welches menschliche Beginnen bleibt davon verschont? welches hätte je das Ziel erreicht, ohne Schwierigkeiten zu überwinden, Hindernisse aus dem

Weg zu räumen, Böswilligkeiten zu besiegen? Aber wo gibt es andererseits ein auf eine vernünftige Basis gegründetes Streben, das mit Ausdauer, Geschicklichkeit und gutem Willen fortgesetzt nicht imstande wäre, den Schutt aus dem Wege zu räumen, oder die dornigen Hecken zu durchbrechen? . . . .

Bestimmungen für den Wettstreit der verschiedenen Künste.

A) Der Wettstreit auf literarischem Gebiet hat der Reihe nach die verschiedensten Arten dieser Kunstgattung zu umfassen. Mit Ausnahme der streng wissenschaftlichen Werke darf keines systematisch ausgeschlossen werden.

Weder die epische, lyrische und dramatische Dichtung (diese drei treffendsten Ausdrucksformen großer Leidenschaft und edler Gefühlsregungen), noch der Roman (der heutzutage eine so große Bedeutung erlangt hat und häufig die Kenntnis der Geschichte verbreiten hilft), weder die philosophische und ästhetische Kritik mit ihren ernsten Kunstbetrachtungen, noch die sorgfältigen Einzeluntersuchungen über die Vergangenheit und Zukunft der Wissenschaft und Kunst (sei es in ihrer Gesamtheit oder nur in einzelnen Zweigen oder in ihren Beziehungen zu Deutschland), dürfen der Aufmerksamkeit der Goethe-Stiftung entgehen. Welches dieser reichhaltigen Interessengebiete in dem einen oder anderen Jahr in Wettbewerb treten soll, hat sie durch ihr Programm zu bestimmen.

* * *

Da jedes preisgekrönte Werk unbedingt Eigentum der Goethe-Stiftung werden muß, so gehört ihr auch jedes Manuskript, dem der Preis zugesprochen wurde. Sie hat nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, es zur Veröffentlichung zu bringen.

Es wäre daher sehr wünschenswert, wenn die Goethe-Stiftung eine eigene Druckerei besäße. Sie müßte in diesem Falle nur dafür Sorge tragen, allmählich eine bestimmte Anzahl Exemplare an die verschiedenen Buchhandlungen abzusetzen, mit denen sie durch ihren Kassenwart Fühlung gewinnen müßte. Indes man könnte

auch, da es erforderlich ist, daß die Publikationen Musterwerke der Buchdruckerkunst sind, wenigstens für die ersten Jahre den Druck der Werke dem altbekannten Hause Breitkopf & Härtel in Leipzig, das mit Recht wegen der Gediegenheit, Schönheit und Vornehmheit seiner Materialien (Papier, Typen, Platten, Verzierungen usw.) gerühmt wird, übertragen. Die Goethe-Stiftung könnte diesem Verlagshause auch anfangs als Entschädigung das Eigentumsrecht der ersten Auflage des preisgekrönten Werkes abtreten; aber sie ist nicht befugt, dieses von einem preisgekrönten literarischen oder musikalischen Werke an irgend jemand gänzlich abzugeben. Ob das Werk im eigenen oder fremden Verlag erscheint, jedes Exemplar muß unbedingt das Zeichen der Stiftung tragen.

* * *

In dem Jahre, wo dramatische Werke in Konkurrenz treten, wird das preisgekrönte der Weimarer Theaterintendanz übergeben und gelangt am 28. August des folgenden Jahres dort zur Uraufführung, wofern nicht das Komitee der Goethe-Stiftung eine andere Bestimmung trifft.

* * *

Wenn epische oder Prosawerke im Wettstreit gestanden haben, so wählt das Komitee eine Anzahl Verse oder Seiten aus, die bei der Preisverteilung deklamiert oder vorgelesen werden. Der Vortrag der Gedichte geschieht durch einen Künstler des Weimarer Theaters, die Vorlesung der Prosastücke durch einen der geladenen Redner oder ein Mitglied des Komitees, worüber dieses in beiden Fällen das Genauere zu bestimmen hat.

* * *

In Jahren, in denen literarische Werke, die unter Umständen mehrere Bände umfassen, in Wettbewerb treten sollen, hat das Programm bekannt zu geben, daß die Manuskripte bis zum 15. Juni in Händen des Sekretärs sein müssen. Es muß außerdem die Namen der drei Komiteemitglieder angeben, welche die Werke zu prüfen und in der Eröffnungssitzung des Komitees am 15. August ihr Urteil abzugeben haben.

* * *

B) Mit den Wettkämpfen auf musikalischem Gebiet ist ein großes Musikfest zu verbinden, das in einer der Zeit entsprechenden anderen Form an die Sängerfeste des Mittelalters gemahnen dürfte, wie die Feste der Goethe-Stiftung als Ganzes als eine Auferstehung der alten olympischen Spiele anmuten können.

Doch sind die Feste, wenn nicht ein besonderer Erlaß des Komitees dies verfügt, durchaus innerlich von dem Wettbewerb unabhängig. Dieser hat hauptsächlich Werke zu berücksichtigen, die schwer Annahme finden und selten aufgeführt werden, wie z. B. Symphonien jeder Art, mögen diese rein instrumental oder mit Chor oder Deklamation verbunden sein, Oratorien, Messen, Psalmen usw., um durch die Ermutigung zu einer gedeihlichen Entwickelung der Kunst beizutragen.

* * *

Das preisgekrönte Werk soll stets am Abend des 28. August des folgenden Jahres unter der Leitung des Autors oder eines vom Komitee bestimmten Kapellmeisters durch Orchester und Theaterpersonal des Weimarer Hoftheaters zur Aufführung kommen.

* * *

Alle Bestimmungen für die Veröffentlichung musikalischer Werke sind den bereits angeführten für literarische Werke zu entnehmen.

* * *

In den Monaten vor Eröffnung der Sitzungen, in denen das Programm des musikalischen Wettbewerbs festgestellt wird, hat sich der Sekretär mit einigen bekannten Musikern in Verbindung zu setzen, damit er dem Komitee, wenn dieses an die Aufstellung des Programms geht, mehrere nennen kann, die sich der Aufgabe, das Musikfest, einerlei ob es zur Preiskonkurrenz selbst hinzugezogen wird oder nicht, zu leiten, unterziehen wollen. Das Komitee trifft unter diesen eine Wahl und benachrichtigt unverzüglich den betreffenden Künstler. Für den Fall, daß ein unvorhergesehenes Geschehnis ihn noch verhindern sollte, das Amt zu übernehmen, wird noch ein Stellvertreter bestimmt.

* * *

Der Dirigent des Musikfestes hat frühzeitig die erforderlichen Maßnahmen zu treffen und die zur Aufführung zu bringenden Gesänge und größeren Werke zu bestimmen.

Das Komitee teilt ihm schriftlich nur den allgemeinen Grundgedanken des Programmes mit, indem es angibt, ob dies hauptsächlich aus nationalen Gesängen, aus Werken alter Musik oder bedeutenderen zeitgenössischen Schöpfungen sich zusammensetzen soll: Werke, die sämtlich in einem neuen Lichte erstrahlen, wenn sie mit außergewöhnlichen Mitteln und einer beträchtlichen Anzahl von Musikern ausgeführt werden.

* * *

Die Zahl der Mitwirkenden darf wohl nicht geringer als 500 angesetzt werden, wenn man diesen Musikfesten einen großzügigen Anstrich geben und mit den tüchtigen Veranstaltungen, die häufig am Rhein und an anderen Orten Deutschlands stattfinden, Schritt halten will. Insbesondere muß man alle musikalischen Kräfte Thüringens, dieses alten Vaterlandes der „Sängerkriege", aufbieten, das gerade in den letzten Jahren die Tüchtigkeit seiner musikalischen Mittel glänzend bewiesen hat.

Der Festdirigent beruft im Namen der Goethe-Stiftung die Gesangvereine, Liedertafeln, Sänger und Instrumentalkünstler, so viel zur Unterstützung der Weimarischen Kräfte noch erforderlich sind, rechtzeitig zusammen, damit die nötigen Vorbereitungen und Proben noch vor dem 28. August abgehalten werden können. Im Fall der Tag des 28. August durch die Preisverteilung, Theatervorstellung oder die Aufführung der mit Preisen ausgezeichneten Werke bereits ausgefüllt ist, beginnt das Musikfest erst am 29. August.

* * *

Der Festdirigent erhält ebenso wie die fünf auswärtigen Komiteemitglieder und die drei geladenen Sachverständigen 100 Taler und freien Aufenthalt in Weimar. Das Komitee teilt ihm bereits im Einladungsschreiben mit, welche Mittel ihm für das Musikfest bewilligt werden können. Gegen detaillierte Abrechnung kann er die Summe nach Beendigung des Festes beim Kassenwart der Stiftung erheben.

Es ist unmöglich, an derartige Veranstaltungen zu denken, ohne dabei auf die Gastfreundschaft der Weimarer Bürger zu rechnen. Denn unter den Fremden werden stets solche sein, denen nicht die Mittel zur Verfügung stehen, den Aufenthalt in einer fremden Stadt bestreiten zu können. Oder sollte Weimar weniger gastfreundlich sein als Eisenach, wo vor wenig Jahren bedeutende Musikfeste stattfanden? Könnte sich Weimar, das so augenscheinliche Vorteile genießt durch das Zusammenströmen so vieler Fremder, durch die alljährliche Vereinigung in Deutschland berühmter und geschätzter Namen, hochbedeutender Männer, interessanter Künstler und des Schwarmes der Neugierigen, der sich an sie heftet, weigern für diese Auszeichnung kleine Opfer zu bringen, die ihm in anderer Weise hundertfach vergolten werden?

* * *

C) Die preisgekrönten Gemälde bleiben in dem Goethe-Museum ausgestellt, die Kosten für passende Rahmen trägt die Stiftung.

* * *

D) Da das Material und die Ausführung großer Werke der Skulptur häufig enorme Kosten verursachen, so brauchen die Bildhauer nur Gipsmodelle und ausführliche Zeichnungen einzuliefern. Die Goethe-Stiftung verleibt diese Modelle und Zeichnungen der preisgekrönten Werke, als ihr Eigentum, dem Museum ein, läßt aber dem Künstler das Recht, sie später nach seinem Gutdünken auszuführen.

* * *

Da alle Einsendungen für den Wettbewerb portofrei geschehen müssen, so ist zu hoffen, daß die deutsche Regierung hierfür Vergünstigungen gewährt. Vom 1. August an stellt der Sekretär das zur Ausstellung der Werke bestimmte Lokal zur Verfügung. Er hat über Rang und Folge der Aufstellung zu entscheiden.

* * *

Spätere Bestimmungen werden die vielen anderen Einzelheiten noch zu regeln haben, die bei dem Wettbewerb der verschiedenen

Künste, bei der Beurteilung und Abschätzung so verschiedengestalteter Werke noch zu beachten sind. Wir haben uns darauf beschränkt, die Hauptrichtlinien hierfür anzuzeigen.

Das Lokal der Goethe-Stiftung.

Wie könnte man sich mit einem derartigen Plan beschäftigen, ohne die Notwendigkeit eines einzig für die Goethe-Stiftung bestimmten Baues zu fühlen, der ihr die Säle und die für die öffentlichen und geheimen Sitzungen, für die Musikfeste, die Ausstellungen, das Museum, die Bibliothek usw. nötigen Lokalitäten bietet.

Doch wir überlassen der Zukunft die Ausführung dieses Baues, dessen architektonischer Plan vielleicht schon Gegenstand eines besonderen vom Komitee bestimmten Wettbewerbs sein könnte, in einem Jahr, in dem Malerei oder Skulptur an der Reihe sind.

Bis dahin wird die edle Gastfreundschaft des Weimarer Herrscherhauses der Goethe-Stiftung Lokalitäten in den öffentlichen Gebäuden (Bibliothek, Rathaus, Gymnasium usw.) zur Verfügung stellen und sogar freigiebig den großen Wartburgsaal für die Festlichkeiten einräumen, so daß nach so viel Jahrhunderten dort aufs neue die Klänge der Poesie und des Gesangs ertönen.

Weitere Preise und Stiftungen.

Es ist zu hoffen, ja sogar zu erwarten, daß sich in Deutschland, wenn die Goethe-Stiftung erst einmal Taten und genügende Garantien ihrer Berechtigung und Lebensfähigkeit gegeben und dadurch dem Publikum Vertrauen eingeflößt hat, ebensogut wie in anderen Ländern, wo wir dafür so schöne, nachahmenswerte Beispiele besitzen, edelmütige Spenden einstellen werden, die die Sphäre und die Bedeutung dieser Institution erweitern und ermöglichen, daß sich ihren Hauptarterien viele kleine Adern zugesellen. So würde z. B. die Architektur am ersten einen Wettbewerb für sich beanspruchen können. Wer von der Bedeutung überzeugt ist, die Preisausschreibungen für ein Land gewinnen können, die nicht allein den kühnen Ideenflug begünstigen, sondern auch mithelfen wollen,

die feuchten, dunkeln und ungesunden Löcher, in denen häufig eine Unmenge Arbeiter vegetieren müssen, durch zweckmäßig erbaute, gut gelüftete, menschenwürdige Wohnräume zu ersetzen — wer also die Architektur im Hinblick auf ihre ästhetische oder soziale Bedeutung unterstützen will, möge zu diesem Zweck ein Kapital für einen Architekturpreis stiften, der dann dauernd mit dem Wettbewerb der Malerei oder Skulptur zusammen umworben würde.

Das Komitee hätte Gegenstand und Art der gewünschten Baupläne zu bestimmen, sich dabei aber möglichst an den vom Stifter beabsichtigten Zweck zu halten. Der Preis würde für alle Zeit den Namen seiner Gründer tragen.

* * *

Das von der Architektur Gesagte gilt auch für jeden anderen Kunstzweig.

Wer eine edle Genugtuung darin findet, Werke der Kupferstich- oder Münzprägekunst, archäologische und historische Forschungen, Kunst und Literatur zu fördern, mag einem dieser Zweige einen besonderen Preis stiften, dem von seiten des Komitees gleiches Recht und dieselbe tätige Sorgfalt, wie den Hauptpreisen, zugesichert wird. Den Autoren der mit diesen Nebenpreisen ausgezeichneten Werke wird ebenso, wie dem Sieger der Hauptkonkurrenz, ein Diplom überreicht, das gleichfalls in den Zeitungen veröffentlicht wird. Das Programm dieser Nebenkonkurrenzen bildet einen untrennbaren Teil des Hauptprogrammes und wird mit diesem zusammen bekannt gegeben. Jeder der Nebenpreise trägt den Namen seines Stifters.

* * *

Wenn eine Stadt, oder eine Vereinigung mehrerer Personen, oder eine Theaterintendanz, die besonders die Deklamation — oder Gesangeskunst zu fördern wünscht, einen derartigen Preis stiften, so können diese nach ihrem Gutdünken einen Namen dafür bestimmen, der, wie der jedes Wohltäters der Goethe-Stiftung, in den Annalen verewigt wird.

* * *

Den Stiftern solcher Preise steht lebenslänglich das Recht zu, jedesmal, wenn ihr Preis verliehen werden soll, einen Delegierten zu bestimmen, der mit dreifachem Stimmrecht an der Abstimmung teilnimmt.

* * *

Es versteht sich, daß dasselbe Recht jederzeit einer Vereinigung mehrerer Personen, die einen Preis gestiftet haben, zusteht, aber nur für einen Delegierten.

Die finanzielle Organisation der Goethe-Stiftung.

Der hier dargelegte Plan erfordert, wenn er in einer der großen Idee würdigen Weise großzügig durchgeführt werden soll, ein Kapital von mindestens 60 000, höchstens 100 000 Talern.

* * *

Das einfachste und gleichzeitig wirksamste Mittel, diese Summe aufzubringen, ist unserer Ansicht nach das: eine allgemeine Subskription unter dem Protektorat S. Kgl. Hoheit des Erbgroßherzogs von Weimar, des Präsidenten der Stiftung, zu eröffnen.

* * *

Diese Subskription würde durch eine knappe Darlegung des von ihm gutgeheißenen Planes der Goethe-Stiftung in den Hauptzeitungen des In- und Auslandes eröffnet. Es wäre der Name des Kassenwartes beizufügen, dem Zeichnungen für die Stiftung einzusenden sind, und eine Aufzählung der durch bisherige Zuflüsse bereits erreichten Mittel. Jedes Jahr wäre dann an derselben Stelle gleichzeitig mit dem Bericht über das preisgekrönte Werk eine Liste derjenigen Personen, Intendanten, Theaterdirektionen, Gesellschaften usw. bekannt zu geben, die sich an der Subskription beteiligten mit Angabe der gezeichneten Beträge.

* * *

Sowie 100 000 Taler gezeichnet sind, wird die Subskription geschlossen, und die Liste aller Subskribenten wird mit Angabe des

geschenkten Betrages in goldenen Lettern in eine Marmortafel eingemeißelt und in dem Lokal der Goethe-Stiftung aufgestellt.

* * *

Die regelmäßigen Ausgaben der Goethe-Stiftung bestehen in:

A)	Der Preis	1000 Taler
	(NB. Wenn das Komitee das zu krönende Werk in die Preiskategorie von 2000 oder 3000 Taler einreiht, so wird Seine Kgl. Hoheit der Großherzog von Weimar in der Annahme, daß das Kapital der Goethe-Stiftung im Lauf von zehn Jahren die Höhe von 100 000 Talern erreichen wird, so lange jedesmal den erforderlichen Zuschuß von 1000 oder 2000 Talern gewähren.)	
B)	Für die fünf Mitglieder des Komitees und die drei Sachverständigen eine Vergütung der Reisespesen von je 100 Talern	800 Taler
C)	Für Auslagen des Sekretärs	500 „
D)	„ „ „ Kassenwarts	300 „
	Sonstige Verwaltungskosten	400 „
	Gesamtsumme	3000 Taler

* * *

In Jahren, in denen nur ein Preis von 500 Talern zur Verteilung gelangt, soll der Rest der Preissumme dem Kapital der Goethe-Stiftung zugeschlagen werden, und zwar so lange, bis die Summe von 100 000 Talern erreicht ist, damit die auf dem Weimarschen Herrscherhaus lastenden Verpflichtungen sobald als möglich getilgt werden.

Wenn dagegen das Kapital auf 100 000 Taler angewachsen sein wird, so hat das Komitee jedes Jahr, oder ein für allemal, zu entscheiden, was mit dem Überschuß geschehen soll.

* * *

Für die Jahre, in denen Skulpturen in Wettbewerb treten, ist anzunehmen, daß, abgesehen von den Ausnahmefällen, in denen Künstler schon in Marmor oder Bronze ausgeführte Werke von verblüffender Schönheit einliefern, ein Preis von 500 Talern ausreicht, in Hinsicht darauf, daß der Künstler das Recht behält, sein Werk später noch auszuführen, und die Goethe-Stiftung nur sein Gipsmodell und seinen Entwurf erhält.

Auch bei dem Wettstreit poetischer Werke dürfte für gewöhnlich ein Preis von 500 Talern für ein Bändchen Gedichte oder ein ähnliches Werk vollauf ausreichen.

Selbst bei musikalischen Werken dürfte im allgemeinen für die preisgekrönten Schöpfungen die Kategorie von 500 Talern genügen, wenn man das Honorar, das die Komponisten für ernste Werke von ihren Verlegern erhalten, als Vergleich heranzieht. Aber die Kosten des Musikfestes, das Honorar für den Dirigenten u. a. werden die übrigbleibenden 500 Taler zweifellos aufbrauchen.

* * *

Die Einkünfte, welche die Goethe-Stiftung aus dem Verkauf literarischer oder musikalischer Werke erzielt, müssen auf Zinsen gelegt werden, um später zu den Kosten der Publikation der preisgekrönten Werke beizusteuern, wenn die Goethe-Stiftung imstande sein wird, diese selbst zu verlegen.

Diese Einkünfte werden mit der Zeit ein flüssiges Kapital bilden, das immer dazu dienen soll, die Schönheit und den Luxus der Publikationen der Goethe-Stiftung zu steigern, die für den deutschen Buchhandel ein indirekter Ansporn werden sollen.

Wir wagen noch nicht, es im voraus zu fordern, und doch ist es zu hoffen, daß die Goethe-Stiftung in dem Maße gedeihen möge, daß sie eines Tages eine eigene Druckerei, ihre eigenen Graveurs, mit einem Wort ein vollständiges Etablissement besitzt, dessen Verwirklichung der Zukunft vorbehalten und in erster Linie von der Kasse abhängig ist.

* * *

Dem Kassenwart sind alle Geldangelegenheiten, die Instandhaltung des Lokals der Goethe-Stiftung, sowie alle nötigen vor-

bereitenden Aufwendungen für die Sitzungen und Wettkämpfe zu übertragen. Er erhebt auf die Angaben des Sekretärs hin die nötigen Gelder, besorgt die Zahlungen an die Empfangsberechtigten und bestreitet die Ausgaben an Ort und Stelle. Der Kassenwart führt die Rechnungsbücher der Goethe-Stiftung, legt jedes Jahr dem Komitee einen Rechenschaftsbericht vor über die Einnahmen und Ausgaben, den es nach Revision unter Umständen mit einigen Beanstandungen billigt.

* * *

Das Kapital der Goethe-Stiftung wird zu 5% in den durch die Regierungen garantierten Nationalbanken angelegt. Die Wahl derselben hat vor allem der fürstliche Präsident zu bestimmen nach einem ihm bei jeder Anlage oder Veränderung der Fonds vom Kassenwart zu erstattenden Bericht.

* * *

Der Kassenwart hat mit den Verlegern die Kontrakte über die Herausgabe der ersten, eventuell auch späteren Auflagen preisgekrönter Werke zu schließen. Der Preis, den er dafür erhält, ist in der angegebenen Weise anzulegen. Zu anderem Zweck darf dieses Geld nur auf Grund eines von allen in der Sitzung anwesenden Komiteemitgliedern unterzeichneten Beschlusses verwendet werden.

* * *

Der Kassenwart hat ferner Sorge zu tragen, daß das preisgekrönte Werk innerhalb von vier Monaten nach dem Wettstreit erscheint, im Verhinderungsfall, wofür allerdings eine Rechtfertigung zu geben ist, im Lauf von acht Monaten.

* * *

Wenn man der enormen Summen gedenkt, die in allen zivilisierten Ländern zur Erhaltung von Akademien, Instituten, Konservatorien usw. aufgewandt werden von Anstalten, die den Zweck verfolgen, den Kunst und Wissenschaft erzeugenden Aufschwung der Intelligenz und Phantasie zu protegieren, zu fördern, zu

begünstigen, hervorzurufen, so dürfte man schwerlich die finanziellen Ansprüche dieses Planes nicht als ungemein bescheiden ansprechen, zumal wenn dadurch die Größe und Würde der im Aufruf vom 5. Juli dargelegten Intentionen gewahrt werden.

Nachwort.

Wir hoffen, daß jeder nicht voreingenommene und gutwillige Leser in diesem Entwurf, der nur durch die regste Teilnahme des Weimarischen Hofes sich verwirklichen lassen kann, den aufrichtigen und glühenden Wunsch erkennen wird, an der Erfüllung jener Wünsche, die Deutschland als eine Inspiration des nationalen Genius, auf die es stolz sein darf, ansehen muß, mitzuwirken, ohne dabei an die noch unter dem Druck der jüngsten Vergangenheit schmachtende Bevölkerung drückende Anforderungen zu stellen! —

Marx und sein Buch: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege".

Wir begrüßen dieses Buch als eines der edelsten Erzeugnisse des Autors, welcher sich durch die Mannigfaltigkeit seiner Werke und die in ihnen niedergelegte Kunstanschauung, die von einem so hohen Standpunkt ausgeht, wie er sich vordem auf dem Gebiete der Tonkunst noch nirgends gezeigt hat, als ein hervorragender Geist der Zeit bewährte. Dabei hegen wir den lebhaften Wunsch, daß die Ideen, die hier von einem vollwiegenden und in ganz Deutschland seines umfassenden Wissens wegen hochgeehrten Theoretiker aufgestellt werden, überall rege, tätige Geister finden mögen, die sie erfassen, in sich aufnehmen und sich von ihnen durchdringen lassen, weil dieses Buch den Ausgangspunkt für jeden Musiker des neunzehnten Jahrhunderts bildet.

Es enthält die Zukunft der Musik in dem Sinne, als die Musik nur dann eine Zukunft haben kann, wenn die Künstler die

großen Wahrheiten, die hier so richtig, so klar und schön ausgesprochen sind, sich zu Herzen nehmen, wenn sie die Überzeugung gewinnen, daß von nun an das Streben unserer Kunst dahin gerichtet sein muß, die Vergangenheit und ihre Meisterwerke zu studieren, nicht aber die im Wechsel und Schwinden der Zeit unaufhörlich wechselnden und schwindenden Formen knechtisch nachzuahmen. Sie müssen lernen, daß von nun an eine nur spezifische Ausbildung, einseitige Fertigkeit und Wissenschaft für den Musiker nicht mehr ausreichend ist, weil der ganze Mensch sich mit dem Musiker erheben und bilden muß, indem:

„Macht und Inhalt seines Geistes den Inhalt bestimmt, den er in seinem Werke niederlegt[1]." —

Die Musik muß die Schranken durchbrechen, welche ihren rein instrumentalen Teil zurzeit noch zurückhalten, und ihr vokaler Teil hat die schlechte, lästige Gesellschaft literarischer Nichtigkeiten von sich abzuwehren, um sich mit poetischen Kräften zu verbinden.

„In den Gluten unserer Tage, die eine neue Zeit emporblühen machen, müssen all die spröden Erze, die sonst da und dort in einzelnen Schachten wuchsen, aus dem flüssigen Erdkern zusammenschmelzen zu schönem korinthischen Gusse."

Wenn die während unseres ganzen Lebens von uns festgehaltene Hoffnung und Zuversicht auf eine große Zukunft der Musik einer Ermutigung bedurft hätte: sie wäre uns nie kräftiger und tröstlicher entgegengetreten als in diesen herrlichen Blättern, in welchen ein so eindringlich sprechender Geist die wichtigen Wahrheiten glänzend darlegt, deren allgemeine Erkenntnis jene Zukunft herbeizuführen imstande ist.

»L'homme est un être enseigné.« Dieses unwiderlegbare Axiom hat der dogmatischen Philosophie häufig zur Grundlage ihrer Beweisführungen gedient. Wenn nun der Mensch des Unterrichts nicht entraten kann: wie kommt es doch, daß zwischen Lehrenden und Lernenden so heftige, unversöhnliche Kämpfe oft stattfinden? daß so viele, die einen angeborenen Heißhunger nach geistiger

[1] Marx: Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts usw. usw. S. 46.

Sättigung in sich tragen, die ihnen von ihren Kostgebern vorgesetzte Speise mit Heftigkeit von sich weisen? Die Lehrer verfehlen nie, solche Schüler störrige Kinder, „Rebellen", „Opfer des Irrtums und der Anmaßung" zu nennen, und es läßt sich nicht leugnen, daß in dem Betragen junger Leute, welche das Joch ihrer Schulmeister abstreiften, oft eitle Sucht nach Unabhängigkeit, Widerspruchsgeist und Irrtümer der Anmaßung hervortraten.

Doch — lag die Schuld nur auf ihrer Seite? Und — setzen wir unsere Fragen fort, wobei wir von dem allgemeinen Feld der Wissenschaften ganz abstrahieren und uns nur auf das der Lehre beschränken, deren Objekt die Kunst und insbesondere unsere Kunst ist — wenn die Lehre so oft und gerade von solchen Organisationen zurückgewiesen wurde, die sich am meisten zur Entwickelung ihrer Keime geeignet hätten, wenn alle die Vorwürfe gegen sie gerichtet werden dürfen, wie sie Marx in seinem Buche (S. 20 u. 252) so trefflich zusammengefaßt hat: haben die Unterrichtenden selbst niemals Veranlassung zu denselben gegeben? Ist der Unterricht den Lernenden immer wie eine belebende Nahrung gereicht worden, welche den Geist mit verschiedenen Substanzen bereichert, die er in einem ähnlichen wie dem physischen Verdauungsprozeß sich allmählich assimilieren soll? Hat der Unterricht niemals die Aufgabe jener gleichsam mütterlichen Vorsorge, welche sich bestrebt, die zur Entwickelung nötige Speise dem Naturell der Zöglinge anzupassen, in die eines gleichgültigen Kerkermeisters verwandelt, welcher dem Gefangenen den Lebensstoff, zu dem er verurteilt ist, in täglichen Portionen reicht, ohne weiter zu fragen, ob er ihm gut oder schlecht bekommen wird? Hat die Lehre gegenüber dem fortschreitend sich entwickelnden Streben immer jene höchste Achtung vor der menschlichen Natur bewahrt? hat sie, anstatt ihr ein von kopfzerbrechender Stubengelehrsamkeit ausgeklügeltes Gesetzformular aufzudringen, beobachtet und experimentiert? hat sie jemals Mißtrauen gegen die eigene Unfehlbarkeit gezeigt? hat sie dem Fortschritt der Zeiten neue Weisheit zu neuen Methoden, neue Entdeckungen für neue Bedürfnisse abgelauscht?

Wir müssen es gestehen: die Lehre hat dieser ihrer vornehmsten Pflicht nur selten genügt. Sie hat sich meistens als eine Art geistiger

Tyrannei geltend gemacht und widerstandslos gehorchende Untertanen verlangt, die sie, wie ein Ordensvorsteher seine Novizen, klösterlichen Regeln unterwarf, von denen die geringste Abweichung als eine sündige Übertretung des Gebotes galt. Sie zog ihren Schülern Theorien wie Uniformen an und, um die verschiedensten Taillen mit einem gleichförmig zugeschnittenen Kostüm auszustaffieren, tat sie ihnen in seltsamer Weise Gewalt an, suchte natürliche Fähigkeit, Selbstkritik, Scharfsinn und Urteil zu ersticken und wunderte sich dann, wenn viele die Mönchskutte an den Nagel hingen und lieber die ersten Anfänge der Wissenschaft auf dem mühsamen Weg des Experimentierens sich zu eigen machten als solche Wohltaten mit Aufopferung innerer Anlagen bezahlten!

Hatte die Kunstlehre jemals daran gedacht, ihre Verpflichtungen in einer dem Folgenden ähnlichen Weise auszusprechen?:

„Vieles und Größeres ist dem Kunstlehrer zu bedenken, zu gewinnen Pflicht. Er muß die Kunst erkannt haben nach ihrem Wesen und ihrer bisherigen Entfaltung, er muß erfaßt haben ihre Bedeutung und ihr Verhältnis im Dasein des Volks und der Zeit, denen er angehört: er bedarf eines vorschauenden Blickes für die kommende Zeit, in der seine Zöglinge zur Selbsttat antreten, — er muß teilhaben an der Bildung und Richtung seiner Zeit und seines Volkes, um zu wissen, was in ihnen die Kunst bedeutet und gilt, um vorzuschauen (soweit es uns gegeben), was sie im Fortgang der Entwickelung zu gewärtigen, was sie darin und dafür zu wirken hat. — Er muß Menschen zu erkennen, zu behandeln, für seine Kunst zu gewinnen verstehen, muß enträtseln, was sie begehren und was ihnen frommt, was sie vermögen, was ihnen versagt oder erreichbar ist."

„Mit der Kunstkenntnis muß er Geschick der Ausführung, mit der Menschenkenntnis Erfahrung, Gewandtheit und Menschenliebe verbinden, ohne die jedes Wirken tot und unfruchtbar bleibt; mit der Wissenschaft des Lehrers muß er die Kunst des Lehrens vereinen, dieses über alle Grundsätze und Vorschriften hinauslangende instinktive Erfassen des einzig in jedem besonderen Falle und Augenblicke Rechten und Wirksamen.... Künstler und

Lehrer, Bildner und Denker, Forscher und Tatmensch muß er sein, will er seinen Beruf vollkommen erfüllen[1]."

„Seine dritte Pflicht neben jenen ist, die Eigentümlichkeit im Empfinden und Wollen zu läutern, ohne sie zu vernichten[2]."

„Das Feld der Lehre muß das Friedensfeld sein: nicht ein prahlerisches Campo Santo für aufgeschmückte, gleichgültig tote Leichname, die man bei- und wegsetzen will mit abgetanem Interesse, sondern ein Friedensfeld voll Erquickung für die Wirkenden und voll reicher Keime zukünftiger Ernten[3]." —

„Man ist nicht mit irgend einer einzelnen oder einigen Eigenschaften Künstler oder kunstempfänglich, sondern der ganze Mensch in der Einheit aller seiner Kräfte ist das Subjekt der Kunst. Folglich hat die Kunstlehre nicht das abstrakt Körperliche, nicht das abstrakt Geistige, nicht irgend eine besondere Form und Geisttätigkeit zum Gegenstand: in der Kunst ist Sinn und Geist Einheit; folglich kann die Kunstlehre nicht Abrichtung, nicht innere Entwickelung irgend einer einseitigen Geistesbetätigung sein: sie muß Erziehung sein, muß den ganzen Menschen fassen und erziehen, d. h. emporziehen aus dem Stande des Unvermögens zu dem Standpunkte, der für künstlerisches Leben und Wirken genügend ist[4]."

„Von unten herauf! Von innen heraus! Nur so kann der Mensch erzogen und gebildet werden, nur so ist der Künstler[5]."

„Der Erzieher aber muß ein Erzogener sein, nicht ein Angelernter, sondern ein wirklich Erzogener, in seinem ganzen Wesen und Vermögen ein Emporgezogener und Emporgehobener! — Ein ganzer Mensch und ein Ganzes für die Kunst. Der ganze Mensch in der Person des Lehrenden tritt zu dem ganzen Menschen in der Person der Lernenden ein. Der Lehrende weiß kraft seines Selbstbewußtseins, daß, was er künstlerisch wirkt, nichts als unmittelbarer Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, daß in seinem Werk

[1] S. 13.
[2] S. 25.
[3] S. 18.
[4] S. 248.
[5] S. 432.

und Wirken nichts sein kann, als was seiner Person eigen gewesen. Er muß also auch die Person und Persönlichkeit des Schülers wert und unverletzlich halten; denn gleich ihm wird auch der Schüler nur wirken und eigentümlich wirken durch seine ihm eigentümliche Persönlichkeit [1]."

„Ziel alles Strebens ist Bewußtheit, wachsende und tieferdringende Erkenntnis. Ohne sie hat alles Bemühen keinen Abschluß, keinen Erfolg, — ja keine gewisse Bahn [2]."

„Die Natur eines jeden Menschen, wäre er auch in Fesseln geboren, hat den unaustilgbaren Drang zu Selbstbestimmung und Freiheit. Wer diesen unterdrücken will, geht auf Mord des Menschen von innen aus[3]."

„Nichts helfen alle äußerlichen Kenntnisse und Mitteilungen, wenn sie nicht jenen Lebenspunkt, jenes tief Innere treffen, ohne das es weder Kunst noch Kunstverständnis gibt, ohne das sie sind, was Werkzeuge in der Hand eines Toten oder ein Sehglas für ein blindgeborenes Auge[4]."

Bis jetzt hat die Lehre höchst selten die Verpflichtung begriffen, ihren Jüngern die von Generationen langsam angehäuften Schätze der Erfahrung, zu denen sie die Schlüssel in Händen hält, gleichsam als Mittel zu überantworten, deren sie sich nach Eingebung ihres Genies oder Talentes und zu dem für ihre Zeit passendsten Gebrauch zu bedienen hätten. Bis jetzt war es höchst selten wahrzunehmen, daß sie im Schüler den Menschen suche, daß sie ihm eine andere Behandlung widme als dem neu angeworbenen Rekruten oder dem Arbeiter, dem man bis in das kleinste die Handgriffe seiner Vorgänger eintrichtert, und den man lehrt, dieselbe Waffe — und wäre sie von Rost durchlöchert — ganz ebenso zu gebrauchen, wie sie dieselbe gebraucht, dieselben Ideen in dieselben Formen zu gießen, in welche sie die von ihnen gedachten Ideen gegossen, an derselben Quelle zu trinken, an der sie getrunken, in

[1] S. 249.
[2] S. 442.
[3] S. 443.
[4] S. 427.

derselben Atmosphäre zu leben und zu sterben, in der sie gelebt haben und gestorben sind, ohne dem unvergänglichen Vermächtnis der Ahnen auch nur etwas hinzugefügt zu haben.

Ein schlagender Beweis dieses hundertjährigen Despotismus, welchen der Unterricht übt, ist kürzlich durch den Ausspruch eines der feinsten Schriftsteller unserer Zeit geliefert worden. St. Beuve bemerkt sehr richtig, daß der größte Teil gerade der Autoren, welche von der Nachwelt in die Reihe der Geister gestellt wurden, die von den Lehrern der Jugend als leuchtendes Beispiel empfohlen werden und darum Klassiker heißen, ihrer Zeit zu den Romantikern, d. h. zu jenen Rebellen gehörten, welche das Joch veralteter Disziplinen brachen, die enge Uniform und alte Kutte wegwarfen, den Rekruten- und Novizengehorsam kündigten, nicht länger zum millionstenmal über einer wurmstichigen Schablone brüten und erkältete und erstarrte Gefühle in vermoderte Formen gießen, an vertrockneten Quellen einem vergessenen Tropfen nachspüren wollten, um endlich neue Muster für neue Gewebe, feuerfeste Tiegel zum Schmelzen neuer Metalle zu suchen und überströmende Quellen zu entdecken, die noch im Verborgenen rauschten.

Nun war aber und ist noch bis zur Stunde dieses Streben nach Freiheit ein Stein des Anstoßes für die Lehre und, als ob keine früheren Beispiele ähnliches aufwiesen, betrachtet sie eine solche Abtrünnigkeit als beleidigend, als empörend und strafbar, bis sie endlich gezwungen ist, der allgemeinen Anerkennung nachzugeben und dreißig Jahre später gutzuheißen, was sie dreißig Jahre früher mit dem Bann belegt hatte, und somit das von ihr Bekämpfte preist und das von ihr Verpönte lobt. Ja — warum sollten wir nicht wagen, es auszusprechen? — die Lehre im allgemeinen repräsentierte mit Ausnahme spärlich gesäter und schlecht gepflegter Individuen, die dann oft von den Schulen heimlich oder offen verfolgt und angegriffen wurden, nur den Dünkel und das Selbstgefallen, intellektuelle Blindheit und Taubheit. Hiermit hat sie uns das sonderbare Beispiel eines skeptischen Klerus, eines Schulkollegiums gegeben, welches seine Doktrinen leugnet, indem sie ohne Glauben an die Wahrheit, an die Unsterblichkeit und Aufgabe der Kunst war, deren Kultus sie verbreiten sollte. Die Etymologie gewisser

Namen ist oft ausreichend, um den Sinn gewisser Dinge darzulegen. Wie hätten sonst zum Beispiel unsere musikalischen Kunstschulen den Namen „Konservatorien" annehmen können ohne die Voraussetzung, daß die Kunst ein Phänomen sei, dem Zufall zu verdanken, daß, wenn einmal große Männer — aus Zufall — dagewesen seien, die große Dinge vollbrachten, der späteren Menschheit durchaus nichts Besseres mehr zu tun und zu hoffen bleibe, als das von ihnen Erreichte zu konservieren, das Zerlegen ihrer Werke, die Lehre ihrer Faktur, kurzum alles zu konservieren, was mit ihnen im Zusammenhang steht und sich darauf zu beschränken, nur sie zum Muster zu nehmen, nur ihre Form und ihr Wesen mit Aufbieten aller Kräfte möglichst vollkommen nachzuahmen und nochmals zu erreichen.

In den Augen derer, die Konservatorien zu einem solchen Zweck errichtet haben — einem Zwecke, der an und für sich ganz lobenswert, indem ein solches Institut der erste Etappenplatz des Fortschrittes ist, dessen Grenze nur nach Sicherstellung des Eroberten weiter vorgerückt werden kann —, war demnach die Musik nicht eine dem menschlichen Geist ebenso unzertrennlich eingeborene Manifestation wie die Sprache. War sie nicht wie diese berufen, sich im Laufe der Zeiten immer neue Idiome und neue Formen zu schaffen, aus den absterbenden Zweigen die nötigen Lebenssäfte zu neuem Wachstum zu ziehen, um neue Blüten, neue Früchte zu treiben, welche den neuen Bedürfnissen und Formen menschlichen Fühlens und Denkens in dem Maße entsprechen, als diese in stufenweiser Entwickelung und unaufhörlicher Umwandlung innerhalb der Phasen der Zivilisation in ewiger Neubildung begriffen sind und durch unberechenbare Entdeckungen im Bereiche des Geistes, wie der Materie fortwährend modifiziert werden.

Anstatt die Vergangenheit der Kunst wie einen der Gegenwart unentbehrlichen Steigbügel zu betrachten, machte es die Kunstlehre wie die falschen Wahrsager des Dante. Sie verkehrte den Kopf auf ihren Schultern, um die Augen einzig auf die Vergangenheit zu richten, das Ohr einzig nach dem Verhallen ihrer Schritte zu neigen und so weder den lauten Ruf der Zukunft noch die Prophezeiungen der jugendlichen Boten des Geschicks zu hören, oder hören

zu müssen oder zu wollen. Ihr Inneres war zu vertrocknet, als daß hier diese Stimmen hätten widerhallen können. Aber, sagt Marx:

„Die Kunst ist nicht Spiel mit materiellen Atomen, nicht Technik, nicht bloße Gefühlserregung oder bloßes Phantasiespiel oder Verstandesarbeit, obgleich sie sinnlichen Stoffs, äußerlicher Geschicklichkeit bedarf, obgleich sie alle Formen geistiger Beteiligung und zu ihrer Auferziehung die Hilfe der Wissenschaft nicht entbehren kann ..... Wie viele Lehrer beschränken ihr Werk auf technische Vervollkommnung, und ziehen im Schüler die Vorstellung groß, daß Geschicklichkeit alles sei, dessen er bedürfe...! Und wie viele andere Lehrer erstickten Geist und Gemüt unter Lasten abstrakter Regeln äußerlichen Gedächtniswerks...! Diese falschen Richtungen, die vermeintlich auf die Kunst, in der Tat aber auf Entrückung aus der künstlerischen Sphäre hinführen, wirken für die von ihnen Ergriffenen nachteiliger als Unterlassung jeder Kunstpflege. Denn das letztere läßt wenigstens den natürlichen Sinn frisch und unbeirrt, das erstere schiebt ein Phantom an die Stelle des Ideals, ein Nichts oder eine Eitelkeit in das Gemüt[1].“

„Nichts hilft da die Regel. Jede Regel ist Ausdruck eines Urteils, das nur ein einzelner Punkt aus dem ganzen System von Anschauungen oder Überzeugungen ist, mithin nur im Zusammenhang dieses Systems Lebenskraft und Geltung hat. Für sich allein ist die Regel nur eine Behauptung, die den in ihrer Vereinzelung, mithin außerhalb ihrer Wahrheit und Lebendigkeit sich ihr Unterwerfenden zu ihrem Sklaven macht. Sie nützt nur dem, der im Besitz der ganzen Wahrheit sie entbehren kann; den aber verdirbt sie, der sich in ihr weise glaubt und sie für etwas Ansichseiendes und Ansichgeltendes nimmt statt für ein Wörtlein aus dem Spruch, der die ganze Wahrheit faßt. Sie ist ein Rätsel, das durch andere Rätsel forthilft; nur der Sinn des Ganzen in seiner Ganzheit löst die Rätsel. Daher die uralte Bemerkung, daß keine Regel ohne Ausnahme ist, mithin jede samt ihren

[1] S. 220.

sogenannten Ausnahmen, die wieder Regeln sind, auf eine höhere, d. h. allgemeinere Wahrheit hinweise[1]."

„Jede Kunstform hat ihr unsterblich Recht, aber nur für Aufgaben und Verhältnisse, aus denen sie als eigentümlicher Ausdruck hervorgegangen ist[2]."

Hatte je die Lehre sich bisher in solcher Sprache vernehmen lassen? Hatte sie je den Grundsatz aufgestellt, daß die Regel nicht knechten dürfe? daß der Jünger ihr nur insoweit zu folgen habe, als sie den geheimen Regungen seiner Seele entspricht und er ihre Erfüllung als eine seiner Innerlichkeit nötige Form, als den genauen Ausdruck seines individuellen Wesens betrachtet? Hatte sie es vorher schon zugegeben, daß die Schule kein Kloster ist? Denn vom Künstler ist doch unmöglich das Gelübde der Enthaltsamkeit, der Armut und des Gehorsams zu verlangen? zu verlangen, daß er der Liebe in irgend einer ihrer Formen entsage, sei es der sinn- oder der seelenbewegenden, der asketischen oder der mystischen? Das ist für ihn keine Pflicht. Seine Phantasie lebt notwendig in der Fülle der Mannigfaltigkeit der verschiedensten Formen. Sie verlangt nach Freiheit unter allen ihrer Manifestationen. Ja die Freiheit ist eine unveräußerliche Mitgift der Künste: und nur aus diesem Grunde nennt man sie „freie Künste".

In ihrem Reich soll nicht gepredigt werden, daß man sich des freien Willens, des freien Urteils, der freien Meinung, des inneren Dranges zu enthalten habe: denn nur kraft ihres Könnens, nicht kraft ihres Entsagens sind die Künstler Künstler. Jedes Wesen der Schöpfung hat seine Bestimmung zu erfüllen, nicht die eines anderen. Die Blume soll mit schweigend duftendem Hauch ihren Kultus begehen, der Vogel soll mitsingen im großen Zusammenklang der Natur, der beschauliche Mensch sich dem Ideal des abstrakten Gefühls weihen — der Künstler aber feiert sein Ideal in konkreten Werken. Jener entsage der Sinnenwelt, dieser beherrsche sie, mit ihr Stoff und Form — jener möge sie fliehen, dieser soll sich ihrer bemächtigen — jener sie fürchten, dieser sie verwerten.

[1] S. 248.
[2] S. 187.

Jener leiste blinden Gehorsam, auf daß er sich ihrem unlauteren Reiz entziehe; dieser bleibe frei, um ihr die Reize des Schönen, der Vollkommenheit, des Ideals, der höchsten Reinheit zu verleihen.

Solange aber die Lehre als Autokrat einer unverletzlichen Regel sich gebärdete, ist es nicht zu verwundern, daß sie gerade die Begabtesten mit Unwillen erfüllte, die durch sie entmutigt und angewidert sich von ihr abwandten, während doch ihre Natur sie dazu bestimmt hatte, die Kunst zu fördern, zu bereichern, ihre Entwickelung der allgemein menschlichen gemäß herbeizuführen.

Die Lehre, wie sie Marx repräsentiert, hat mit dieser veralteten Routine des Konservierens gänzlich gebrochen. Die ihm hierfür gebührende Ehre ist um so größer, je weniger Vorgänger er hier gehabt hat. Er gab dem tiefen Gedanken, in welchem sich die fortbewegende Kraft der Kunst unserer Zeit zusammendrängt, den entsprechenden Ausdruck, indem er sagte, daß zur Bildung des Künstlers vor allem Emporwachsen des Menschen nötig sei.

Sein Lehrgang besteht nicht mehr darin, Metier beizubringen, sondern in einer Sprache zu unterrichten, in einer göttlichen Sprache — göttlich, sobald sie das Beste ausdrückt, was der Mensch zu sagen vermag. Und so ist denn endlich unter den Männern von seltener Wissenstiefe, unter den gründlichen und tüchtigen Theoretikern einer aufgetreten, für den das Wesentliche der Kunstlehre nicht mehr im Besitze und Lehren einer erlernten, gereinigten und mit großem Eifer veredelten Sprache besteht, sondern in einer Sprache, der Ideen anzuvertrauen sind, in welcher Eingebungen ertönen sollen.

Für Marx wie für uns ist das Kunststudium nicht mehr Zweck. Ihm ist es ein Mittel, weil für ihn wie für uns die Kunst weder eine sinnige Unterhaltung, die, wenn auch von besserem und feinerem Geschmack, doch den merkwürdigen Balancierkünsten der Chinesen oder den erstaunlichen Produktionen indischer Künstler ähnelt, die mit zehn Dolchen zugleich Ball spielen, noch eine mnemonische oder archäologische Wissenschaft ist. Für ihn, wie für uns

„ist die Kunst nichts durchaus für sich Bestehendes: sie ist nur eine Seite des ganzen Menschentums, nicht loszulösen vom Leben der Menschheit, sondern in steter Beziehung und Wechselwirkung mit dessen gesamtem Inhalt".

Die Kunst ist nie etwas anderes als eine der Sprachen gewesen, die sich der menschliche Gedanke und das menschliche Gefühl je nach Bedürfnis geschaffen haben. Die Meisterwerke aller Zeiten sind Zeugen dieser Wahrheit. Sie alle erstrebten die Vollkommenheit der Form nur kraft der innerlichen Empfindung, die durch sie bleibend enthüllt und mitgeteilt werden soll, kraft des empfundenen Ideals, dessen sichtbares oder hörbares Bildnis zu geben sie bestimmt ist. Von dem Ideal aber, das den Künsten und namentlich der Musik innewohnt, schien man sich lange Zeit hindurch, trotzdem man die ihm entströmende und unseren Geist in seine höchsten Regionen tragende Atmosphäre einsog und einatmete, nicht so bewußte Rechenschaft gegeben zu haben als von jenem, dessen Seele und Leben in den Formen der Poesie und Rede atmet. Die großen Künstler — diese Auserwählten der Vorsehung — vollendeten ihre Aufgabe, es häuften sich die Materialien, ohne daß alle ihre Konsequenzen gezogen worden wären, wie es endlich in unserem Jahrhundert geschah, als die angesammelten Leistungen zahlreich genug waren, um sie von einem umfassenden Standpunkt aus betrachten zu können. Doch diesen anzunehmen weigerte sich die Lehre lange Zeit: sie glaubte genug zu tun, wenn sie konserviere, vergaß aber, daß sie diejenigen zur Mißachtung der alten Meisterwerke reizte, denen sie dieselben als Schlagbaum, als unumgängliche Muster zu blinder Nachahmung, kurz als Bretter hinstellte, mit denen die Welt vernagelt ist.

Marx war unter den Kunstlehrern einer der ersten, welche einen klaren Blick für den Sinn ihrer Phänomene besaßen, und sein Wort ist ein so vollwichtiges, daß es früher oder später die in unseren Schulen so häufig herrschende Pedanterie entwaffnen muß. Er hat es erfaßt und dargestellt, daß der Künstler nicht bloß die Form um der Form willen handhaben müsse, sondern in ihr nur die Stimme zu suchen habe, welche die Eindrücke seines inneren Wesens kundgibt und daß es für ihn demnach eine erste Bedingung sei, diese seine Innerlichkeit zu erheben und zu veredeln, sie zu läutern und zu erweitern. Alle dem Menschen verliehenen Mittel des Ausdruckes, Kunst und Sprache, können nicht ohne Erniedrigung dahin beschränkt werden, einem eitlen, flüchtigen Tätigkeitstrieb Genüge

zu tun; sie dürfen nicht wegen nur materieller Zwecke mißbraucht werden: denn „der Mensch lebt nicht allein vom Brote". Und nur dann kann er sich ihrer als der herrlichsten Naturgaben rühmen, wenn sein Geist sie neu erschafft, wenn sie seinen Gedanken Ausdruck verleihen, seinem Gefühl ein lebendiger Odem sind. Von den Höhen der Wissenschaft herab, auf denen er so sicher wandelt, spricht Marx es aus und sagt aus dem Bewußtsein einer bedeutenden und aufrichtigen Intelligenz heraus, die ohne Scheu vor dem Lichte ist, weil sie am Tage nur um so heller leuchtet:

„Die Kunst ist Zweck, die Lehre Mittel; und die Kunst ist auch der Zeit nach das Vorangehende, ist Mutter der Lehre. Also die Lehre macht nicht die Kunst, sondern umgekehrt[1]."

„Die Lehre hat ihr Bestes getan, wenn sie sich am innigsten dem künstlerischen Leben und Weben anschmiegt und in dasselbe gleichsam unvermerkt einfließt, wie das vorherige Leben des Künstlers in seine Tat[2]."

„Nicht im halbbewußten Tun, nicht im dunkeln Gefühl, nicht im toten ‚Auswendiglernen' darf sie den Schüler lassen, nicht darf sie sich feig und bequem auf das Lotterbett der Autorität strecken, ihre Lehren als unverbrüchlich, ihr Beispiel als unantastbar, die ihr genehme Weise des Empfindens als Norm für andere und alle dem Schüler auferlegen. Sie muß ihn zum eigenen Bewußtsein und damit zu selbständigem Gefühl und Schauen wecken, muß selber ihn zur Prüfung ihrer Lehren und Beispiele anregen und damit zum Selbstdenken, zur Freiheit des Geistes erheben. Dies ist überall die Aufgabe, nirgends aber mehr als in der Kunst, in der zuletzt die Persönlichkeit das Bestimmende, der höchste Wert der Leistungen von Freiheit und Eigentümlichkeit der Persönlichkeit des Künstlers abhängt. Ein unfreier Charakter kann auch in der Kunst nur Lakai sein; er kann reichvergoldete Livree tragen, kann Hofpianist und alles mögliche werden, nur nicht Künstler und der Kunst geistig froh[3]."

[1] S. 242.
[2] S. 254.
[3] S. 266.

„Lehrende sind Vermittler zwischen der Kunst, wie sie sich bis zu uns hin entwickelt hat, und denen, die sich näher an ihr beteiligen, sie tiefer fassen oder sie ausüben wollen[1]."

Wie diesen Grundwahrheiten moderner Kunstanschauung, können wir nicht umhin der vornehmen Haltung der folgenden Zeilen gegenüber unsere innige Übereinstimmung durch eine Wiederholung derselben hier auszudrücken. Marx sagt:

„Künstler und Kunstlehrer, wie Liebhaber gehören dem Volke an; die Ausübung der Kunst ist auf einen Teil der Summe von Zeit, Kraft und Vermögen angewiesen, die der gesamte Besitz des Volkes ist; die Wirkung der Kunst richtet sich unbeschränkt auf das Volk selber und kann auf dessen geistigen und sittlichen Zustand, auf sein Befinden im weitesten Sinne des Wortes nicht ohne Einfluß bleiben. In dieser Richtung zeigt sich die Kunstpflege als wichtiger Gegenstand der allgemeinen Volkserziehung ..... Die Kunst ist eine der Richtungen und Betätigungen des gesamten Menschenlebens, ein Teil von der Lebenssumme des Volkes: Künstler und Kunstfreunde sind ein Teil der Menschensumme[2]."

„Wenn überhaupt Kunstgenuß Bedürfnis des Volkes ist, so darf Musikbildung nicht fehlen. Aber ebensowenig kann sie einen anderen Zweig der allgemeinen Kunstbildung entbehrlich machen oder ersetzen.

Jedem Menschen bietet das Leben zweierlei Richtungen. Die eine geht auf das sogenannte Reale, auf die Bedingungen des Daseins, auf jene Neigungen und Pflichten, die den einzelnen für sich erfüllen und bestimmen. Das ist die Not des Daseins, die sich stets erneut, das sind die Bedürfnisse, die selbst in glücklichster Befriedigung stets wiederkehren: immer wieder fällt Hunger den eben Gesättigten an, immer verlangt der reichste Besitz reicheren. In dieser Hatz endlicher Verlangen und flüchtiger Genüsse findet niemand Genugtuung, in dieser Beschränkung auf das enge, nichtige Dasein ist jeder beklommen, fühlt jeder sich

[1] S. 203.
[2] S. 207.

einsam, unsicher und leer. Das sogenannte Reale, Wirkliche, Gewisse sättigt und befriedigt niemand: es ist die kreatürliche oder tierische — wenngleich über das dem Tier Eigene hinaus verstandvoll ausgebildete und verfeinerte Seite unseres Daseins.

Über diese Sphäre des Fürsichseins ist dem Menschen das Haupt erhoben, die Welt in sein Bewußtsein aufzunehmen: sein Selbstbewußtsein ist Weltbewußtsein geworden. Er ist nicht mehr ein verlorenes, unsicher wohin gewehtes Atom: er ist einer mit vielen; in der Gemeinschaftlichkeit mit ihnen empfindet er seine höhere Bestimmung, in der Idee des Ganzen und der das Ganze durchdringenden und bestimmenden Vernunft findet er seinen Frieden, aus dieser Idee schaut er — stellt er sich das Wesen der Dinge vor, die im Ganzen sich bewegen; diese Vorstellungen: was jeder in der Idee des Ganzen ist, sind die Ideale der Dinge.

Das ist die ideale Seite unseres Daseins. Da sind wir erst wirklich Menschen, da heißen ‚Kinder Gottes' wir nach der tiefsinnigen Sprache der Schrift, die den aus der Verfallenheit der Kreatur Erlösten und zur idealen Anschauung und Lebensrichtung Erhobenen nach dem so benannt hat, der die Welt dachte und die Macht des schöpferischen ‚Werde' an ihr bezeugte. Diese ideale Welt ist nirgend greiflich und überall im Grunde der Dinge vorhanden. Sie sättigt nicht leiblich und ist doch einzig das Sättigende, einzig Ziel und Friede des Lebens, wie einzig Wecker desselben und Besieger des allem Endlichen gesetzten Todes.....

Und wie Gefühl und Bewußtsein des einzelnen keine Sättigung und kein Zufriedengeben findet als in der Richtung zum Idealen, so kann auch nichts Großes und Edles geschehen, kein hohes Werk vollführt, kein Bund geschlossen werden und bewahrt als auf diesem geweihten Boden. Der Held wagt sich nur für die Idee des Rechts, der Freiheit des Vaterlandes, der Menschenwürde, die ihm zunächst als Heldentum und Ruhm erscheint. In diesem Sinne allein hat der Krieg seine hohe Berechtigung. Über all die reale Not und Schädigung, die uns das quäkerische Gepinsel der Olivenblattfabrikanten in unerschöpflicher Aufdringlichkeit vormalt und vormonotonisiert, ragt er himmelhoch empor als die

Stätte, wo Völker ihr Leben selber einsetzen für ihre Idee, wo die Idee zur kühnsten, opfervollen Tat wird und man sich selber als Pfand darbietet für die Wahrhaftigkeit seines Schauens und Wollens.

Jene großen Momente, in denen das Volksleben sich zur Bewährung der Idee in der Tat zusammennimmt, können gleichwohl nur in weiten Zwischenräumen einander folgen; auch dem einzelnen wird im Gedräng der Wirklichkeit die ideale Seite des Lebens allzuleicht entrückt. Hier ist es nun zunächst die Kunst, die mitten im überbürdeten und verkümmerten Leben der realen Wirklichkeit ein zweites Leben in der Freiheit und Wahrhaftigkeit der Ideale schafft und zur Vorstellung bringt: eine Welt der Vorstellungen, in denen aber die Wahrhaftigkeit zum Vorschein kommt. Die Menschen lernen in ihr die Dinge frei von der Angst selbstischen Bedürfnisses, wie von der rein persönlichen Vorliebe, gereinigt von den verhüllenden und entstellenden Zufälligkeiten — lernen bei subjektivster Beteiligung objektiv die Gestalt der Dinge fassen und ihre ideale Bedeutung erkennen. In der Form der Kunst oder des Glaubens oder des Begriffs bewahren wir dann jene weltlenkenden Ideen, die der eigentliche Gehalt auch unseres Lebens sind und uns inmitten der Beschränktheit des kreatürlichen Daseins und über ihm auf der Höhe geistiger Freiheit erhalten....

Dies scheint mir der Beruf der Kunst im Leben der Völker.

Ohne sie würde der Hebel fehlen, der realen Last und kreatürlichen Fesselung ledig zu werden. Daher beginnt mit ihr die Kultur — Religion und Wissenschaft treten ursprünglich in künstlerischer Form, in Einheit mit der Kunst auf. Daher nennt die Geschichte kein Volk, das ohne Kunst ein menschenwürdig Dasein geführt hätte[1]."

Manchem Leser will vielleicht der Titel des Buchs: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege" auffallend erscheinen, namentlich da es statt einer eingehenden Besprechung

[1] S. 209.

moderner Musikwerke viel mehr, ja hauptsächlich von der Musiklehre handelt. Die Wahl dieses Titels ist aber eine durchaus zutreffende. Denn es würde schwerlich genügenden Aufschluß über die Musik des neunzehnten Jahrhunderts gegeben haben, wenn Marx eine Reihe von mehr oder minder allgemein gekannten Werken aufgezählt und dabei mit einem dozierenden Ton — den wohl das grosse Gewicht des Autors rechtfertigen könnte, dessen gänzliche Abwesenheit aber doch angenehm berührt — Worte des Lobes oder des Tadels ausgesprochen hätte, um banal gewordene Wahrheiten nochmals zu bekräftigen oder die Polemik herauszufordern, an welcher ohnedies kein Mangel ist. Um die Aufgabe der Musik des neunzehnten Jahrhunderts darzulegen, war gerade das nötig, was Marx tat: die Stellung aufzukündigen, welche man ihr außerhalb aller sozialen Interessen der Menschheit angewiesen, — sie aus der Reihe der nur die Sinne reizenden Vergnügungen, sowie aus der Kategorie derjenigen Wissenschaften zurückzufordern, die nur den Gesetzen der Berechnung unterworfen sind, — sie aus der unbestimmten, bald zu glühenden, bald zu eisigen Temperatur zu entfernen, in welcher man sie abwechselnd zurückhielt.

Das alles hieß endlich mit anderen Worten sagen, daß der Musiker nur noch unter der Bedingung Musiker sein kann; daß nichts Menschliches ihm fremd bleibe; das hieß demselben es zur Pflicht machen, Urteile zu widerlegen, wie noch Hegel sie aussprechen konnte, als er eingestand, „keinen Musikern begegnet zu sein, die nicht sehr arm an Ideen gewesen wären". Das hieß in der Tat die Aufgabe der Musik des neunzehnten Jahrhunderts richtig definieren: es hieß der Musik den Wendepunkt, dem sie sich mit großen Schritten nähert, den Augenblick andeuten, welcher sie aus einer Art stillschweigend zugestandener und darum um so fühlbarerer Unterordnung befreien wird, in welcher sie sich bis jetzt in der Schätzung derjenigen befand, deren physisch wenig musikalische Organisation unempfänglich für den sinnlichen Wohlklang der Musik ist, und die durch die Art ihrer geistigen Gewohnheit nicht dazu gekommen sind, in den von der Musik angeregten Gefühlen einen Genuß zu suchen, weil ihre Berufsarbeiten sie fortwährend zwingen, dem Gefühlsleben als solchem ferne zu bleiben.

Diese meistens Hochgebildeten legen der Poesie, Architektur, Skulptur und besonders der Malerei eine viel höhere Wichtigkeit als der Musik bei, weil diese Künste ihrem Denken Nahrung bieten und diese Gedankentätigkeit in ihren Augen die Sinnenbefriedigung, mit welcher sie verbunden ist, veredelt und rechtfertigt. Dazu kommt noch, daß die Gesetze, welche für diese Künste maßgebend sind, allgemeiner gelehrt werden und Kenntnis derselben mit weniger Mühe erworben werden kann als eine Übersicht, ein Begriff von den Formen und Mitteln der musikalischen Komposition. Die ästhetischen Prinzipien jener Künste stehen ihnen als Leitfaden des Urteils leichter zu Gebote — wie bald gelangt man nicht hier so nebenbei in den Besitz einer Kennerschaft, welche im Schimmer der Eigenliebe als kompetente Kritik erscheint! —, um so leichter, als hier der Gedanke viele auf anderen geistigen Feldern erblühte und gereifte Berührungspunkte findet. Denn ihre Manifestationen sind durch tausend Fäden mit Sitte, Glauben und Aberglauben der Zeit und des Lebens, mit poetischen Typen und historischen, für alle Gebildeten gleiches Interesse in sich tragenden Tatsachen verknüpft.

Was sollen aber diejenigen zur Musik sagen, deren Ohr ihre schmeichelnden Klänge nicht hört, deren Gedächtnis ihre Melodien nicht festhält, ihre Harmonie nicht versteht, und die noch obendrein gegen alle Gemütsbewegungen am liebsten protestieren? Sie können und wollen sich nicht von den unbestimmten, aber lebendigen, mächtigen Gefühlen durchdringen lassen, welche das Ensemble schöner Musikwerke in Empfänglichen, auch wenn sie nicht musikalisch gelehrt sind, hervorruft. Und werden sie doch einmal von jenen elektrischen, auf andere Menschen so bezaubernd wirkenden Eindrücken — wiewohl sich auch diese so wenig wie jene von den künstlerischen Schönheiten des Werkes Rechenschaft geben können — überrascht, so halten sie es für eine flüchtige, zufällige Rührung, für eine Anwandlung vorübergehenden Schwindels. Poetische, zart angelegte Seelen lieben die Musik, auch ohne sie gründlich zu kennen oder selbst zu pflegen; sie danken ihr die Emotionen, die sie um ihrer selbst willen lieben. Die gedankentätigen Menschen dagegen, die allen geistigen Genuß nur im Denken selbst suchen, bleiben schon

im täglichen Leben jeder Gefühlserregung abhold und betrachten sie als ein krankhaftes Überreiztsein nervöser Organisationen, als eine Schwäche, die man nachsichtig behandeln muß, weil sie wie ein absurdes, aber festeingewurzeltes Vorurteil allgemein verbreitet ist.

Auch ein anderer Teil des Publikums, der aus anderweitig anhaltend beschäftigten Menschen zusammengesetzt und infolge angestrengter Gehirntätigkeit den durch Auge und Ohr vermittelten Einwirkungen der Künste unzugänglich geworden ist, diese überhaupt nur an festen, ihrem Denken einen Halt bietenden Punkten zu fassen weiß, hört Musik nur aus Konvenienz. In ihren Augen ist ihre Wirkung nichts anderes als ein auf das Gefühl sich berufender sinnlicher Nervenreiz oder als ein unverständliches, fast überflüssiges geistiges Spiel, dem sie keine Beachtung schenken. Ihr Sinn ist nur für die Materien offen, die sie ohne technische Kenntnisse analysieren, und an die sie allgemeine Betrachtungen knüpfen können. Und doch haben die Aufrichtigsten unter ihnen gegenüber den Beweisgründen, daß die Musik und ihre Meisterwerke nicht im gleichen Rang mit den andern Künsten stehen, gleichsam ein schlechtes Gewissen. Ein leiser Zweifel überkommt sie, und in einem Anfall von Bescheidenheit wenden sie sich von der Musik zu den Musikern. Wenn sie aber hier die Erfahrung machen mußten, daß die musikalischen Berufsmänner nicht die Fähigkeit besaßen, ihnen einen anderen Begriff von ihrer eigenen Kunst beizubringen, daß sie, absorbiert von ihrem spezifischen Musikertum, keine Verbindung zwischen Kunst und Außenwelt herzustellen wissen, daß sie Ereignisse und Ideen, welche in ihrer Zeit die Geister bewegen und in Spannung versetzen, die Völker entzweien, die Nationen umwandeln, nur vom Hörensagen kennen: dann wird ihre Gleichgültigkeit gegen Musik und Musiker unheilbar, und von beiden wenden sie sich ein für allemal ab.

Nun gehört aber die Musik ihrer Natur nach nicht so exklusiv und absolut dem Gebiete des Gefühls an. Sie besitzt mehr als einen Anknüpfungspunkt, sich mit den Interessen des Gedankens zu vereinigen. Die Vokalmusik kann es durch die Wahl ihrer Texte, deren Sinn durch sie zu erhöhtem Ausdruck gelangt; die Instrumentalmusik kann es durch Programme.

Beide Kunstzweige können jedoch von diesen ebenso dem Gefühl wie dem Gedanken angehörenden Feldern nur dann mit Ruhm und Erfolg Besitz ergreifen, wenn die Musiker eine höhere geistige Entwickelungsstufe erreichen, als man bisher für ausreichend erachtet hat, wenn sie nicht mehr an der Scholle der Ignoranz kleben, wenn ihnen die Ideale des wissenschaftlichen, des Denk- und Tatmenschen nicht fremd bleiben, so daß auch diese ihrerseits in ihnen und ihren Werken Ideen begegnen, die neu, kühn, genial ihr Nachdenken, Forschen und Urteilen anregen.

Wenn erst als oberster Grundsatz der Gedanke feste Wurzel gefaßt hat, daß sich der Musiker nicht mehr auf Kosten der Menschen entwickeln dürfe, daß für ihn als Virtuosen oder als Komponisten eine Arbeitergeschicklichkeit nicht mehr ausreiche, weil es sich bei ihm nicht mehr darum handeln kann, größere oder kleinere mechanische Vollkommenheit, mehr oder minder ausgebildete Formentechnik zu erringen, sondern darum, daß der Mensch, um Musiker zu werden, vor allem seinen Geist bilden müsse, daß er denken, urteilen lerne, mit einem Wort, daß er Ideen habe, um die Saiten seiner Lyra mit der Tonhöhe der Zeiten in Übereinstimmung zu bringen, um die Kundgebungen seiner Kunst in Bilder zu gruppieren, die durch einen poetischen oder philosophischen Faden untereinander verbunden sind: dann ist das große Wort der „Zukunftsmusik" erreicht, dann ist die Musik der Stellung eines zweiten Ranges entrückt, die sie heute noch in den Augen vieler im Vergleich zur Malerei — und wieviel mehr noch zur Literatur! — einnimmt, dann ist ein Anstoß zu ihrer Annäherung an beide und infolgedessen ein Mittel zur Beseitigung der mißtrauischen und mürrischen Gereiztheiten der Schriftsteller und anderen Künstler gewonnen, welche erstaunt fragen, wie man dazu komme, Zeit und Geld verschwenderisch an diese „beschränkten, halbwissenden, geistesarmen Musiker" zu wenden, deren Beliebteste und oft am wenigsten Geachtete doch meist nur „Seiltänzerschauspiele" bereiten, während die Edleren von ihnen Werke vorführen, die trotz der allgemeinen Bewunderung und trotz der Weihe eines glühenden Enthusiasmus, der ihnen zuteil wird, doch nur von wenigen beurteilt und verstanden werden können. Das Problem ist in der Tat

schwierig, und muß ihnen unerklärlich bleiben, solange sie über die Musik selbst nicht klar sind.

Die Massen aber werden immer empfänglicher für die Musik, selbst wenn sie sich über das Warum der Gefühlserregungen, die sie hervorruft, durchaus keinen klaren Begriff machen können — eine Tatsache, welche dann von jenen, die wohl geistige Freuden suchen, doch für die des Ohres unempfänglich sind, als Rechtfertigung ihrer Geringschätzung der Musik benutzt wird. Denn nach ihrer Ansicht wirkt sie nur auf die „unwissende Masse", und während die anderen Künste viele Kenner und Urteilsfähige besitzen, zählt sie deren nur wenige. Daß Gefühlserregungen und Urteil zweierlei sind, daß jene allen gehören, die Kritik jedoch nur einzelnen Befähigten gehören kann: das wollen sie nicht unterscheiden. Die Kunst mit ihren Gewalten wird ihnen erst Achtung einflößen, wenn der Zögling von seinem Lehrer gelernt haben wird, daß man im neunzehnten Jahrhundert ein bedeutender Mensch sein muß, um ein rechter Musiker zu werden. Marx definiert:

„Den Griechen bedeutete der Name Musik einst nicht Tonkunst allein, sondern den Inbegriff aller musischen, aller freien Künste[1]." —

„Musik ist nur eine von den verschiedenen Künsten; Empfänglichkeit und Verständnis für diese, die mit der Tonkunst vereint ein einig Wesen sind, und im Studium wie im Leben sich untereinander und mit ihr gegenseitig ergänzen und erklären, Vertrautheit namentlich mit der Schwesterkunst Poesie, dann Geschichtskunde, allgemeine Geistesbildung sind nächststehende Gehilfen für Lehre und Kunst. Hier zerfließen die Grenzen, in denen die Aufgabe der Kunstlehre sich zeichnet, in die weitere Aufgabe allgemein menschlicher Bildung[2]."

Diesen inhaltschweren Wahrheiten das ganze Gewicht seiner Feder und seines Namens zu leihen, wie Marx, der durch sein umfassendes Wissen so berühmte Lehrer unserer Kunst, der Theoretiker von so anerkannter Autorität, der so hochbegabte Künstler, es ge-

[1] S. 30.
[2] S. 260.

tan hat, ist in unseren Augen ein so seltenes und großes Verdienst, daß bei Besprechung eines Werkes, in welchem er seinen Standpunkt gegenüber und innerhalb der Kunstlehre feststellt, in welchem er den Grundstein eines wahrhaften musikalischen Lehrganges legt, es uns schwierig und kaum am Platze scheint, kleinlich rechtend um etwaige Meinungsdifferenzen dem Autor gegenüberzutreten. Es liegt uns näher, nur den Ausdruck so lebensfähiger und lichtvoller Ansichten, wie der von ihm ausgesprochenen, als ein glückliches Ereignis in der Musikgeschichte mit Freude und innigem Anteil willkommen zu heißen.

Angesichts einer im allgemeinen so edlen und gerechten Würdigung unserer Kunst kann überhaupt die irrige Beurteilung eines oder des anderen Einzelwerkes nur eine Bedeutung zweiten Ranges einnehmen. Es sind Detailfragen, über welche keine Stimmeneinheit erforderlich ist. Überdies muß die Freiheit der Meinungen da, wo keine neidische Ungerechtigkeit, kein vorsätzliches Herabziehen, keine systematischen Häkeleien Anteil an denselben haben — und wie ließe sich das bei einem so reinen und rückhaltlosen Charakter, wie Marx, auch nur einen Augenblick bezweifeln! — unumschränkt walten. Hier müssen persönliche Sympathien, ja selbst Irrtümer geachtet werden, weil der menschliche Geist nun einmal so beschaffen ist, daß er oft nur hinter der seine Einbildung erregenden Maske die Wahrheit erkennt, die früher oder später abfallend das unsterbliche Antlitz dieser selbst enthüllt — ein Umstand, der nie unbeachtet bleiben sollte, wenn so viel Bitteres und Hartes über irrtümliche Überzeugungen bedeutender Menschen ausgesprochen wird, während solche doch meistens nur Verpuppungen richtiger Gedanken sind, nach denen, wenn sie als glänzende Schmetterlinge auffliegen, selbst die Kinder derer haschen, welche die Raupe zertreten wollten.

Es bedarf kaum einer Erwähnung, daß die Ansichten, welche Marx über einige Komponisten — wir meinen hauptsächlich über Berlioz und Wagner — äußert, nicht ganz die unsrigen sein können, ohne uns darum veranlaßt zu fühlen, sie hier zu widerlegen. Von einem so gewiegten Urteil, wie dem seinigen, läßt sich nicht voraussetzen, daß es nicht auch nach dieser Seite hin Richtiges

enthalten sollte; er konnte nicht verfehlen, einige Vorzüge wie Schwächen ihrer Werke treffend zu bezeichnen: denn in welchem großen Künstler fänden wir keinen Fehl, kein Zuweitgehen in seiner Eigentümlichkeit, kein Zuwenig, kein Zuviel?

Mit dem Hervorheben einzelner Schwächen oder dem Andeuten einzelner Vorzüge ist aber noch keine Charakteristik eines großen Künstlers fertig, so wenig als hiermit ein genügendes Schätzen der Richtung seines Ideals ausgesprochen ist. Über die genannten Tondichter wird man sich so lange täuschen, solange man auf dem eigenen Gesichtspunkte beharrt, statt sich auf den ihrigen zu stellen; denn nur so kann man das poetische Ideal des Schaffenden, sein Gelingen und Irren im Erstreben desselben klar ins Auge fassen. Alles, was über Einzelheiten ihrer Werke sich sagen läßt, wird nimmermehr erschöpfend und gültig sein, wenn man nur kritisch zersetzend verfährt, ohne dem Ganzen, dem Totaleindruck, mit einem Worte dem Geiste Rechnung zu tragen. Selbst die schärfsten Bemerkungen über einzelne von dem Ganzen getrennt betrachtete Teile werden ihren zutreffenden Charakter verlieren, sobald diese getrennten Teile durch ein Aufgehen im Ganzen eine neue Physiognomie gewinnen.

Wir möchten noch bemerken, daß der Autor gegen manche andere Künstler, wie z. B. gegen Hiller, zu streng ist, dessen „Rhythmische Studien" nicht so wenig des Neuen bieten, was auch Fétis schon vermeinte. Das Wort: „Es gibt nichts Neues unter der Sonne" ist am Ende auch nicht gerade eine junge Wahrheit, und es ist gewiß, daß die Keime jeder Sache, jedes Gedankens virtuell im Universum und im menschlichen Geist, seit beide bestehen, vorhanden waren, und daß wir nichts entdecken können, dessen Anfang nicht vor uns bestanden hätte. Nichtsdestoweniger bleibt es ebenso wahr, daß die Mannigfaltigkeit verschiedener Kombinationen, vermittelst derer ein und dieselben Elemente verschiedene und neue Wirkungen hervorbringen, ebenso unerschöpflich ist, und daß das Hervorragende ausgezeichneter Geister gerade darin liegt: geheime Verwandtschaften und noch nicht beachtete Beziehungen zwischen Gegensätzen, die bis dahin unvereinbar erschienen waren, herauszufinden und zu entwickeln. Wer also aus unverborgenen Tatsachen

ungeahnte Folgerungen zieht, sie in einem Lichte zeigt, das Ursache und Wirkung deutlicher hervortreten läßt, dürfte doch wohl als Geber eines Neuen anzusehen sein. Wenn auch Hiller das Prinzip kombinierter Rhythmen nicht erfunden hat, so führte er es doch bis zu einem Punkte, von dem aus dasselbe umfassender und genauer beurteilt werden kann als bei irgend einem anderen Komponisten.

Doch was bedeuten dergleichen verschiedene Ansichten in einem Buch von solcher Tragweite, wie das besprochene! Der Idee gegenüber, der es seine Entstehung verdankt, handelt es sich weder um Wagner noch um Berlioz noch um Hiller oder um irgend eine andere besondere Erscheinung: es handelt sich nur um die Musik, deren Stellung, Aufgabe und Zukunft in der modernen Zivilisation Marx so richtig bezeichnet — die „Zukunft", sagen wir; denn wir setzen den Ausspruch:

„Im großen und ganzen muß die Reihe der wesentlichen Aufgaben für die Tonkunst erfüllt und geschlossen erscheinen[1]"

auf Rechnung einer zufälligen Verstimmung, vor welcher, dem Himmel sei Dank! — kein Mensch bewahrt bleibt, der zuviel Geist und Beweglichkeit hat, um ein Grandison zu werden. Widerlegt sich doch unser Autor alsbald selbst durch folgende Worte:

„...daß man Notwendigkeiten und Möglichkeiten neuer Bahnen ahnt, zeigen die vielfachen Versuche...[2]",

ebenso wie er jenen Ausspruch durch seine ganze Künstlerlaufbahn widerlegt hat, deren innerster Kern den Gedanken enthält, daß die Tonkunst noch nicht alle Konsequenzen aus den gegebenen Formen entwickelt, noch nicht alle Modifikationen, deren sie sich fähig zeige, erschöpft habe, folglich auch noch nicht alle neuen Formen sich ergeben konnten. Dabei ist es nicht schwer herauszulesen, daß weder Wagners Drama noch die von Berlioz gestaltete dramatische Symphonie, so wenig als Mendelssohns Oratorium mit dem Ideal übereinstimmen, welches Marx von einer neuen Form sich gebildet hat. Die Antwort auf das Warum? ist leicht zu finden.

[1] S. 151.
[2] S. 187.

Er kann sich weder mit der mythischen Konzeption des ersten noch mit der überströmenden Leidenschaftlichkeit des zweiten noch endlich mit der vornehmen und graziösen Genügsamkeit des dritten identifizieren, weil seiner Phantasie ein ebenso erhabenes, aber fester an die historische Wirklichkeit sich lehnendes Ideal als das Wagners vorschwebt, ein ebenso glühendes, aber eines, das mehr nach dem Abschluß eines breiteren, weniger individualisierten Gefühls strebt als das von Berlioz, ein in seiner Reinheit ebenso untadelhaftes, aber mehr von schmerzlichem, stolzem, gewaltigem Streben durchdrungenes als das von Mendelssohn.

Einem Ideal, wie es Marx sich aufbaut, genügt nicht die Symbolisierung der heftigsten Leidenschaften des menschlichen Herzens, wie Wagners Dramen sie darlegen. Ihm ist dieses Verfahren zu abstrakt. Er stellt sich das Individuum mehr wie ein die erhabene Harmonie des großen Weltganzen vervollständigendes Räderwerk, als einen Typus vor, welcher Freud und Leid der ganzen Menschheit in sich zusammenfaßt. Ebenso entfernt steht ihm Berlioz, der — konkreter als Wagner — wohl keinen Mythus, aber doch solche Ausnahmspersönlichkeiten und Ausnahmscharaktere darstellt, daß sie von der allgemein menschlichen Norm ganz abweichen und dem Urbild poetischer Vollkommenheit nicht entsprechen können, wie ein Geist es erschaut, der zu fest, zu klar und zu gesund ist, um die markdurchwühlenden Leiden mitfühlen zu mögen, welche die heilige Krankheit »le vague des passions« begleiten. Von dem epischen Pomp aber, dem anmut- und empfindungsvoll Konventionellen in Mendelssohn, dessen Manier in ihrer Regelmäßigkeit nicht des Schönen, wohl aber jedes Überraschenden und Biegsamen entbehrt, das den Formen Reiz und Naturell verleiht, wie sie lebhaften Einbildungen entsprechen, konnte sich Marx durchaus nicht befriedigt fühlen.

Es gibt geistige Regionen, in denen für die Ideen, wenn sie eine gewisse Zone — ohngefähr eine ähnliche, wie die Atmosphäre, in welcher das Gesetz der irdischen Schwere herrscht — überschritten haben, die Begriffe von Hoch und Nieder, Oben und Unten sich gleichsam im Raum verlieren. Die Ideen nehmen dort, wie die Sterne, alle einen gleichen Rang ein, finden alle nebeneinander

Platz, ohne, da sie nicht wägbar sind, irgend einer Klassifikation unterworfen werden zu können. Jede leuchtet durch ihren eigenen Glanz und für sich. Geradeso ist es mit den Idealen der Künstler: sie verlieren nicht an Glanz und nicht an Wert, wenn mehrere zugleich am musikalischen Horizont erscheinen.

Wenn wir nun in Marx das Streben nach einem Musikideal erkennen, das von dem der genannten großen Zeitgenossen durchaus verschieden ist, so wollen wir damit nicht über die Verdienste weder des einen noch des anderen streiten, um sie nach Rang und Stellung, wie Honoratioren bei einem Zweckessen, zu verteilen; wir wollen auch nicht zu entscheiden versuchen, ob die eine oder die andere Auffassung die höhere ist, so wenig als wir wünschen möchten, daß die eine oder die andere der Farbennuancen des Regenbogens vorherrsche. Jede von ihnen rechtfertigt ihr Dasein in der physischen Welt, wie in der Kunstsphäre; alle tragen gegenseitig zu ihrer Hebung bei und vermehren den Totalreichtum, die allgemeine Größe, die Schönheit und Majestät der in Kunst und Natur aus einer unendlichen Abwechselung und unberechenbaren Mannigfaltigkeit der Produkte sich ergebenden Harmonie. Bei der Verschiedenheit menschlicher Organisationen würde weder Natur noch Kunst allen Ansprüchen der Menschenherzen vollständig genügen, entbehrten sie dieser überraschenden und bewundernswerten vielförmigen Fruchtbarkeit. In Natur und Kunst offenbart sich das Schöne tausendmal anders, wie wir es auch tausendmal anders erfassen, verstehen, lieben und bewundern. Darum wird man von uns am wenigsten erwarten, daß wir die Ideale verschiedener Tondichter vergleichen, um ausschließliche Vorliebe für ein einzelnes auszusprechen. Jeder hat in dem seinigen das Schöne erstrebt, und da dasselbe keinem ihrer Werke fehlt, reihen sie sich, wie die Sonnen im unendlichen Raum, auf den unabsehbaren Gefilden der Poesie aneinander.

Es würde eine geringe Bekanntschaft mit dem schöpferischen Prozeß bevorzugter Geister verraten, wollte man ignorieren, daß, sobald ihr Inneres von einem mächtigen Ideal erfüllt ist, sich ihr Geistesauge nur ungern von ihm abwendet, um plötzlich ein anderes zu betrachten und sich auf den nötigen Gesichtspunkt zu versetzen,

der zum Erfassen des ganzen Umfanges desselben nötig ist. Marx fühlt, wie alle, die voll von einer im Herzen allmählich erblühten und im Gehirn verzweigten Idee sind, die Notwendigkeit einer neuen Form für eine neue Konzeption in unserer Kunst, kann aber seine Befriedigung in Formen und Konzeptionen nicht finden, die wohl neu, doch dem Ideal nicht entsprechend sind, welches er sich von dem Neuen gebildet hat. Ihm ist das Individuum ein so kümmerliches, schwaches, ohnmächtiges Wesen, daß es fast scheint, als könne er ihm die zur Idealisierung eines umfassenden Kunstwerkes nötigen Dimensionen nur dann zugestehen, wenn es in seiner Person tausend andere Individuen repräsentiert, wenn in seinem Geschick tausend Geschicke sich zusammendrängen, wenn seine Seele sich mit dem Los einer jener Gruppen identifiziert hat, die wir Volk, Nation oder Menschheit nennen. Der ist sein Held, der mit dem Konrad des slawischen Poeten ausrufen kann: „Ich leide für Millionen; denn Millionen sind in mir lebendig — ihre Vergangenheit ist meines Daseins Geschichte — ihre Zukunft ist meine Lebensaufgabe. Ihr Herzklopfen hallt wider in meiner Brust, und in meinen Augen brennen ihre Tränen; ihre Fesseln lasten auf meinen Gliedern, um meine Stirne strahlt ihr Ruhm, und meine Seele öffnet sich weit, um all' ihr Glück zu empfinden; meine Wangen erröten über die Demütigung des Geringsten unter ihnen, seine Schmerzen wühlen in meinen Eingeweiden, und das Frohlocken seines Sieges ist das hohe Lied meiner Seligkeit!!..."

In solcher Weise mag Marx die große, erhebende Figur des Moses begriffen haben — und wenn dann Elias, wenn Christus dazutraten, so konnte seinem Geist eine Ahnung auftauchen von dem Sinne der mysteriösen Unterredung, die einst jene drei auf Tabor in lichter Verklärung vereinigte.

Marx ist in vollem Recht, wenn ihm die Bühne für die hehren Leidenschaften, welche er auf ihr entwickeln möchte, als ein zu begrenzter Raum erscheint. Ihr fehlt der unbeschreibliche Zauber der Perspektive, der Luftspiegelung, des Halbschattens, welcher der Phantasie das Schauen wunderbarer Bilder gestattet. Die unzulängliche Wirklichkeit würde diese hindern, sobald sie die glänzenden Visionen der Einbildung durch Schauspiele ersetzen will,

welche jenen gegenüber nur als Parodien erscheinen können. Denjenigen, deren Phantasie zu ihren Gedichten einen Rahmen voll unnachahmlicher landschaftlicher Schönheit und Größe zu erfinden weiß, scheint es eben so kindisch, sie in den engen Umkreis der Bretter einzuschließen, als wollte man einen Meeressturm in dem Bassin eines Parkes darstellen. Kostüme und Kulissen, Dekorationen und Maschinen, Schauspieler und Szenierung sind zu plumpe Instrumente für die wirkliche Wiedergabe gewisser erhabener Szenen. Und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kunst in vielen Fällen nicht das geringste einbüßt, wenn sie darauf verzichtet alles darstellen, alles vergegenwärtigen, alles den Sinnen faßlich machen zu wollen; denn der Geist errät mehr, als man ihm zeigen kann, und der Zuhörer, der sich seinen besonderen Rahmen um die dramatische Handlung denkt, läuft nicht Gefahr, durch eine in einer oder der anderen Weise die Täuschung vernichtende Realität von seiner Aufmerksamkeit abgezogen, in seiner Bewegung gestört zu werden. Vieles wird wahrlich nur gewinnen, wenn man es mehr andeutet als beschreibt, mehr beschreibt als verwirklicht. Ja, in manchen Punkten geht die Einbildung so weit über die Möglichkeit der Darstellung hinaus, daß die letztere vergeblich den Versuch machen würde, es mit ihr aufzunehmen.

Unterliegt es auch keinem Zweifel, daß sich die Szene durch Handlung am Leben erhält, nämlich durch Schilderung aller menschlichen Leidenschaften, deren Spiel sich zur Handlung und besonders zu einer gewissen Gattung von Handlung eignet, daß man ausnahmsweise das lyrische Element auf sie verpflanzen, das Bild vorwalten lassen kann — denn was vermag nicht das Genie? was nicht das Talent? —: so ist die Natur der Szene doch weit davon entfernt, aus eigener Kraft allen dramatischen Formen zu entsprechen, deren die Poesie und die Musik fähig sind. Beide — Szene und Darstellung — können nicht alle Werke dramatischer Art auf die Bühne bringen. Wir verstehen unsererseits vollkommen, wie entschieden Marx den Gedanken von sich weisen mußte, von einem mit falschem Bart ausstaffierten, geschmückten und parfümierten Sänger, der zwischen bemalten Leinwandstücken auf einem Bretterboden mit Versenkungen umherstolziert, — den biblischen Gesetz-

geber vorstellen zu lassen, den Eingeweihten des Isis-Dienstes, den Führer des heiligen Richtschwertes, den Denker der Wüste, den Auserwählten des Herrn, den Retter eines Volkes, das er gegen dessen Willen mit schmerzlicher Hingebung liebt, für welches er als Prophet mit dem Geschick vermittelt, als Fürsprecher vor den Herrn tritt, dessen Anwalt und Befreier er wird. Wir begreifen, daß Marx einen solchen Gegenstand nur musikalisch behandeln konnte, daß der Gedanke einer Inszenierung ihm zuwider sein mußte, daß er nur auf das Gefühl wirken und jedem ergriffenen Zuhörer die Sorge überlassen wollte, sich die sichtbaren Partien des Dramas auszumalen, wie es dramatische Dichter mit Tragödien gemacht haben, die aufzuführen abgeschmackt und unersprießlich wäre[1].

Eines aber verstehen wir nicht, daß, wenn Marx die Möglichkeit eines wirklich musikalischen Dramas außerhalb der Bedingungen der Szene begriff, er nicht auch die Notwendigkeit einsah, ihm einen Namen zu geben, der keine Verwechselung mit einer anderen Kunstform zuläßt. Warum „Oratorium" betiteln, was seiner Natur nach etwas so ganz anderes ist? Dieser Titel, der mit dem Ursprunge der Gattung selbst zusammenhängt, entspricht nicht mehr selbst biblischen Gegenständen. Denn diese Werke beziehen sich nicht auf den Kultus, wie früher, sondern auf die Kunst und wenden sich mehr an unsere Phantasie als an unseren Glauben. Sie poetisieren die Gegenstände, ohne sie unserer Anbetung darzubieten; sie erheben, wie alle Kunstwerke, unser Gefühl, ohne diese Erhebung bis zur Andacht zu steigern und zum wirklichen Gebet — oratio, Gottesdienst — zu stimmen, zu dessen ausschließlicherem Bereich vorzudringen — beiläufig gesagt — ohne ein Dogma einerseits und einen Glauben andererseits, ohne einen Altar und einen Priester nicht möglich ist.

Das für unsere Tage so Unrichtige der Bezeichnung „Oratorium" tritt am deutlichsten durch den oft gebrauchten und grell kontrastierenden Zusatz „weltlich" hervor — als ob es weltliche Ge-

[1] Man weiß, daß Goethe, solange er konnte, sich gegen die Aufführung des „Faust" sträubte, daß Byron die des „Manfred" niemals erlaubt hat.

bete gäbe! — bei Werken, die nach denselben Prinzipien entworfen sind und doch notwendig im Konzertsaal eine Heimat suchen mußten, da die Kirche keinen Grund hatte, ihren nicht aus den christlichen Büchern entlehnten Stoffen ihre Pforte zu öffnen. Neue Dinge müssen neue Namen haben, und alte Gewänder dürfen nicht mit neuem Tuch geflickt werden.

Der Charakter des Oratoriums ist ausgeprägt episch: infolgedessen können lyrische und dramatische Elemente nur episodisch in ihm auftreten. Marx aber will diese im Gegenteil in höchster Fülle und Gewalt seinem Werke infundieren. Ein solches Werk wird sich auch nicht als „Kantate" bezeichnen lassen; denn während diese bei einer oft mehr unmittelbaren Handlung das Gemüt anzieht und rührt, beeinträchtigt sie nicht seine Ruhe. Ebenso wird es mit der Benennung „Vokal- und Instrumentalsymphonie" sein, weil sie keine solche geschlossene Entwickelung hat und ihre enggeschürzten Knoten meist nur die Peripetien einer dramatischen Handlung bieten. Marx jedoch hat ein ideales Drama im Auge, dessen Stimmung, Leidenschaft und Handlung die Schranken der Bühne überschreiten, das aber nichtsdestoweniger seinen vollsten Ausdruck in der Musik finden und desgleichen alle feierlichen und imposanten Wirkungen durch sie entfalten soll. Wir glauben mit Marx, daß derartig angelegte, bis jetzt aber noch nicht vorhandene Werke möglich, auch daß sie ergiebig sind. Jetzt, in unserer Gegenwart, erscheinen sie wie eine neue Frucht, welche die Sonne des neunzehnten Jahrhunderts am Baume der Kunst noch reifen wird. Dann werden sie auch das Recht auf einen besonderen Namen geltend machen, wie das Publikum ebenfalls berechtigt ist, einen solchen zu fordern. Denn wenn es in Erwartung eines Bekannten sich plötzlich einem ganz Neuen gegenüber sähe, dessen Charakter ihm weder durch eine Benennung noch durch ein unterscheidendes Merkmal im voraus angedeutet würde, so würde es seine Fährte verlieren und vergeblich sich zu orientieren suchen.

Äußere Umstände bewogen Marx, sich der Lehre zu widmen, noch ehe er zur Ausführung seines Planes, der Trilogie: „Moses-Elias-Christus" kam, einem Werke, von welchem bis heute leider nur der erste Teil vollendet vorliegt, das aber die Kunst tatsächlich

bereichert hat, und uns schon jetzt einen vollen Begriff von der großartigen Konzeption des Ganzen gibt. Die Marx beherrschende exklusive Neigung für die Form, welche er diesen Kompositionen zu geben gedenkt, fand somit ihren theoretischen Ausdruck früher als ihre lebendige Gestaltung als Kunstwerk.

Denn wenn ein Meister die Idee von Typen und Formen gibt, die ihm als die vorzüglichsten erscheinen, aber der Kunst der Zukunft vorbehalten sind, so gehört sie mit mindestens ebenso großem Recht zu den Gegenständen der Lehre wie die Leistungen der Vergangenheit. Auch sind wir der Ansicht, daß das von dem Autor hierüber Gesagte in einem Buche, das von der Musik des neunzehnten Jahrhunderts handelt, vollständig am Platze ist. Wir behaupten sogar, daß ihr Nichtvorhandensein eine Lücke wäre, weil in unsere Zeit die Beobachtung gehört: daß in der Kunst, wie in unserer Organisation, zwei Prinzipien walten. Eines: der Körper, die Hülle, die Form und Bekleidung, ist dem Verfall unterworfen und wesentlich transitorisch, ein anderes: die Seele, das Gefühl, die Poesie, das Ideal, bleibt ewig jung und trägt ein Recht auf Unsterblichkeit in sich. Die Musik wechselt ihre Stile wie die Architektur; eine Form verdrängt die andere, je nachdem die Gesellschaft ihre Ideale und ihren geistigen Inhalt ändert, je nachdem sie bei anderen Sitten andere Bedürfnisse empfindet; mit ihnen soll die Kunst übereinstimmen und harmonieren. Marx gebührt die Ehre, der erste unter den Lehrenden gewesen zu sein, der gegen den Fetischdienst der Vergangenheit protestierte, der für die Kunst die Notwendigkeit fortschreitender Metamorphosen der Formen besonnen aussprach.

Wollte man alle die in seinem Buche berührten und angeregten Gegenstände und Ideen im einzelnen aufzählen, alle besprechen, prüfen und rühmen: man müßte Seite für Seite ihm folgen. Es werden darum die Referenten, denen es obliegt, auf seine seltenen Verdienste aufmerksam zu machen — obschon sie allgemein anerkannt und gewürdigt sind —, immer nur einzelne Punkte für ihre besonderen, eingehenden Besprechungen wählen können. Denn kaum dürfte es jemand unternehmen, alle Ansichten zu analysieren, welche Marx über Philosophie und Ästhetik der Kunst, über Geist

und Anwendung der Lehre, über alte und neue Werke und die Art ihres Studiums für die Lernenden, über ihre Auffassung seitens des Publikums, über Theorie und Praxis, Poesie und Technik der Musik usw. in diesen denkwürdigen Blättern ausgesprochen hat. Jeder aber wird seinen Schatz an Ideen und Kenntnissen über alle diese Punkte vermehrt und bereichert finden, jeder wird den Keim irgend eines neuen Gedankens ihnen entnehmen, der sich mit der Zeit entwickeln und Frucht bringen kann. Wir unsererseits begnügen uns damit, die Stellen des Buches hervorgehoben zu haben, deren baldige und richtige Schätzung uns am meisten am Herzen liegt, weil die Bedingungen, die sie dem geistigen Regime, der intellektuellen Gesundheitslehre des Musikers aufstellen, uns die einzigen scheinen, welche die Musik am Leben erhalten und ihr eine der Vergangenheit würdige Zukunft sichern können.

Das von Marx für seine Ideen gewählte Gewand gehört zu den reichsten, die je ein Schriftsteller gewebt hat. Bewundernswert erscheinen an seinem Stil die stattliche Haltung, die Würde, wir möchten sagen: die Grandezza, die Fülle poetischer Bilder, die edle und abgeschlossene Ruhe, mit der er spricht und zitiert. Seine Aphorismen prägt er zu prächtigen Denkmünzen aus, die sich allerdings nicht nach dem bestehenden Münzfuß verwerten lassen, dafür aber den unvergänglichen Wert des Schönen in sich tragen. Sein Tadel ist im Bewußtsein voller Gerechtigkeit energisch, sein Lob feierlich, gleichsam andächtig. In dem Teil des Buches, welchen wir seine philosophische Einleitung nennen möchten, finden wir unter allem, was bis jetzt über Musik geschrieben wurde, das mit unserer eigenen Überzeugung am vollständigsten Übereinstimmende. Hier ist die Fassung des Gedankens oft eine ganz besonders glückliche und befriedigende. Man kann z. B. den Inbegriff der Kunst nicht besser in einem Worte definieren, als Marx mit dem von ihm in begeisterter Kühnheit geschaffenen Ausdruck „Geistkörperlichkeit".

Ein großer Denker, welcher über das Vergängliche aller Meinungen und Theorien nachgesonnen hat, deren jede relative Wahrheit enthält, ohne eine absolute aussprechen zu können, sagte in der Überzeugung, daß, um das Andenken unserer Ideen und Gefühle zu

bewahren, die Kunst der noch am wenigsten vergängliche Reliquienschrein ist: „Die Bücher leben nur durch ihren Stil.“ Und dieser einzige Rechtsanspruch, mögen die Zeiten auch noch so große Veränderungen in unserer Kunst, in ihren verschiedenen Formen, in der Behandlung ihrer Materialien, in der Schaffensmethode ihrer Werke, in der Art, ihre Ideen zu offenbaren, hervorbringen, wäre allein schon ausreichend, um dem Buch unseres Autors in den Augen der Nachwelt dieselbe Geltung zu sichern, die es in den unserigen hat: die Geltung eines Monuments, welches der Kunst, der Lehre und dem Verfasser zur Ehre gereicht.

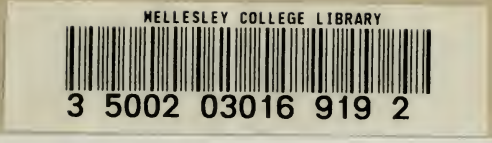
343-27

Date Due

APR 0 . 1994			
MAY 1 7 1994			
9849537			

Library Bureau Cat. no. 1137

F. J. B. & Co. APR. 1911


WELLESLEY COLLEGE LIBRARY
3 5002 03016 919 2

ML 410 .L7 A1 1910 2

Liszt, Franz, 1811-1886.

Gesammelte Schriften von Franz Liszt